FAUSTO SQUILLACE

LO SCOPO DE L' ARTE

NAPOLI
EDIZIONE « FORTUNIO »
24, Egiziaca a Pizzofalcone
1898

a G. M. Scalinger

che in questa terra, sacra al culto della Bellezza, coltiva la scienza de l' arte con mente di filosofo e anima di artista.

I.

L'arte per l'arte

Evoluzione delle teorie estetiche : *Platone, Aristotele, Plotino, Sant'Agostino.* — Sensisti : *Diderot.* — Scuola tedesca : *Leibnitz, Wolf, Baumgarten, Kant, Schiller, Schelling, Hegel.* — Scuola scozzese: *Hutcheson, Reid, Beattie, Gerard, Campbell, Dugald Stewart.* — Scuola francese : *Montesquieu , Crouzas , André, Jouffroy, Cousin, Pictet, Gauckler.* — Scuola evoluzionista inglese: *Herbert Spencer.* — Conclusione.

Dal momento in cui la mente dell' uomo seppe innalzarsi ad una vita intellettiva superiore di contemplazione, s'intuì, quantunque ancor troppo vagamente, l'importanza che doveva assumere l'arte nel mondo umano e sociale; e questo che è un problema non ancor ben definito e risoluto dall' ingegno moderno, affaticò le menti dei primi pensatori nella ricerca affannosa di nuove leggi e di nuovi rapporti. Ma in quei primi tentativi, an-

(1) Mi sono proposto in questo saggio di esaminare, nell'evoluzione delle teorie estetiche, il concetto dell' importanza dell'arte nella società. L' esposizione delle diverse teorie si limita perciò soltanto a quelle parti necessarie a spiegare la mia tesi

cora vaghi ed incerti, la questione non fu posta precisamente negli stessi termini in cui oggi si trova; si tentò allora, indagando la natura del bello, di pervenire a spiegarne e giustificarne la manifestazione nell' opera d'arte, e, quasi incoscientemente, si dovette toccare la questione dell'importanza di questa manifestazione artistica nella società. — Spettava ai tempi nuovissimi della scienza positiva di scoprire ed affermare scientificamente le relazioni dell'individuo colla società, della società col mondo, stabilire i rapporti di cause e di effetti, e considerare le manifestazioni sociali come frutti della stessa energia, e per ciò alla stregua degli stessi criterî. E' allora che la questione assume un altro aspetto; non è più l'esame e l' indagine delle leggi del bello che s'impone alle menti: questa passa in seconda linea; ma le leggi della produzione dell'opera d'arte e l' influenza di essa nella società che l'ha prodotta. La scienza positiva cominciava a portare i suoi frutti, e, quantunque questa nuova tendenza non fosse ancora pervenuta al grado di teoria, nondimeno era entrata nello spirito di tutti, sicchè, quando il Taine inaugurò genialmente il suo metodo critico positivo, non fece che sanzionare colla scienza un mutamento che già era nella mente e nella coscienza degli uomini nuovi.

La questione però, imperfettamente risoluta dal Taine, non poteva restare nella condizione in cui da lui fu lasciata. Il Taine, nella sua ossessione del metodo, si limitò rigorosamente a spiegare le condizioni essenziali all' origine e all'esistenza dell'opera d'arte, e appena considerò l'importanza sociale dell'opera stessa; si preoccupò troppo delle cause anzichè degli effetti, e la sua opera si risolvette nella teoria della società, dell'epoca, del momento storico che crea l' artista. Un critico di lui, Hennequin (2), lo ha a questo proposito combattuto, ma, nella foga della contradizione, è caduto nell' estremo opposto, ammettendo cioè, la teoria dell'artista che, colle sue opere, prepara un nuovo clima storico in cui gli altri volontariamente e forse inconsciamente vivono. L'una e l'altra, come già ebbi ad osservare a proposito delle teorie di Lombroso e Nordau sull'influenza dell'arte nella società, sono parti di una stessa teoria. (3) Molto più logica, e nello stesso tempo più in armonia col progresso attuale della scienza, è la teoria dell' arte sociologica del Guyau; molto più recenti, se non più logiche, la teoria dell'arte socialista, dell'arte scientifica, ed altre specie

(2) Hennequin.— Critique scientifique.
(3) Squillace. — Zola e Nordau, Napoli 1897

di teorie che si compendiano tutte nella superba frase di « arte dell'avvenire ».

+

Platone esamina le diverse opinioni che al suo tempo, si avevano sul bello (4). Egli le riduce a tre e le discute per fare emergere la bontà e la superiorità della propria teoria. La prima è che « il bello consiste nella disposizione delle parti »; allora le parti non belle dovrebbero divenire belle in virtù soltanto della disposizione. Questa definizione è viziosa e incompleta perchè la disposizione è una condizione della bellezza, ma non la bellezza stessa. La seconda è che « il bello è l' utile » ; ma l' utile non è uno scopo, ma il mezzo relativo al raggiungimento dello scopo; quindi il bello non è ciò che è utile, ma ciò che è utile ad uno scopo buono. cioè al bene. La terza è che « il bello consiste nel piacere che ci dànno le percezioni dello udito e della vista »; il bello sarebbe dunque dato dalle sensazioni piacevoli del nostro organismo, le quali, essendo ad esso utili perchè piacevoli, sono il bene. Ma qui si ritornerebbe alla teoria del bello utile o del bello causa del bene.

Platone non ammette nessuna di queste teorie, quantunque sembri ammettere la seconda,

---

(4) Platone. — Ippia o del bello.

secondo cui il bello produce il bene. Ma, egli dice, posto che il bello ed il bene non sono identici e che esiste fra loro un rapporto di causalità, la *causa* dev' essere il bene ed *effetto* il bello. Il concetto di Platone è dunque supremamente morale ed ideale; il bello è un'*idea*, è un riflesso di un'ideale divino, e non vi è altra bellezza che quella del bene, cioè la bellezza morale.

A Platone si contrappone Aristotele, che fa consistere il bello nell'armonia e nell'ordine delle parti. Il concetto è puramente estetico, e in seguito concorrerà, come vedremo, a completare altre teorie, non a crearne di nuove.

La teoria platonica invece, sotto forme più o meno variate, si riproduce dai primi tempi fino alla metà di questo secolo. Comincia Plotino (an. 205-270 di Cristo) uno dei capi della scuola neo platonica: egli segue le teorie di Platone (5) e combatte Aristotele; anche per lui il bello è il bene. Ed anche Sant'Agostino informa la sua breve estetica alla teorìa del filosofo greco, e, conciliandola colle dottrine aristoteliche, rende la formola più completa: l'essenza del bello è il bene, la morale, l'unità, cioè Dio; ma sue condizioni es-

---

(5) Plotino. — De pulchritudine.

senziali sono l'ordine e la disposizione armonica delle parti.

✢

Le ricerche sul bello e sull' arte furono quasi completamente trascurate dalla scolastica ed è solo nei principii del secolo decimottavo che, col risorgere della filosofia spiritualistica in Germania, coll'eccletismo francese e coll'evoluzione della scuola scozzese, si ripigliano le indagini e le dispute estetiche, le quali, quantunque dovute principalmente allo spiritualismo, non furono del tutto trascurate dal sensismo, che, come vorrebbe qualcuno, per la sua sua stessa essenza, è impotente a trattare tali questioni. E vero che nè Locke nè Condillac ci hanno lasciato scritti sul bello ma Diderot però ci ha tramandato un intero trattato, fòrse non ottimo, sul bello e che è qui utile esaminare, perchè l'influenza della filosofia sensista è molto evidente nelle teorie estetiche delle scuole spiritualiste, specialmente nella scuola scozzese.

Diderot (6) dice in breve: noi nasciamo colla facoltà di sentire e pensare, che ci porta ad esaminare, unire, comparare le nostre sensazioni e trovare fra di esse rapporti di convenienza o non convenienza; quindi nascono

(6) Diderot.—Oeuvres philosophiques et dramatiques (Traité du beau) Amsterdam, 1772.

le idee di ordine, simmetria, proporzione, unità. Queste nozioni sono sperimentali perchè ci vengono tutte ed esclusivamente dai sensi: il bello è dato appunto dai sensi ed è « tout ce qui réveille en nous l'idée de rapport ». Il rapporto è un'operazione della mente che considera un essere o una qualità, in quanto essi suppongono l'esistenza di un altro essere, di un'altra qualità. Il bello dunque risulterebbe dal paragone di un oggetto con un altro , di una sensazione con un' altra sensazione, e si chiama bello l'oggetto o la sensazione che ci dà più piacere Il bello dunque per la filosofia sensista, è il piacere.

✢

In Germania Leibnitz, Wolf e Baumgarten dissero che « il bello è la perfezione », rendendo più oscuro invece di spiegarlo, il concetto di bello. Ad ogni modo spetta a Baumgarten (7) il merito di aver dato principio ad una vera scienza del bello che egli chiamò *estetica*.

Ma colui che comunicò un forte impulso a questi studii, quantunque dal lato pratico senza alcun risultato, fu Emanuele Kant, che diede vita ad una scuola estetica tedesca. Egli definì il vero carattere dei sentimenti estetici e li esaminò nei rapporti e nelle ma-

---

(7) Baumgarten. — Sul bello 1750.

nifestazioni dei diversi caratteri nazionali (8). Per Kant il bello nell'arte è un semplice giuoco delle nostre facoltà rappresentative che non porta all'utile, perchè il bello e l'utile sono due elementi separati e contradittorii. Per Kant dunque, l'arte si riduce ad un giuoco che dà piacere ma non utilità, quindi è esercizio e manifestazione essenzialmente soggettiva e senza la minima importanza sociale. Questa teoria segue anche Schiller, ed a questa stessa teoria è pervenuta la scuola evoluzionista inglese, che, come si rileva da Spencer, crede che scopo dell'arte sia di considerare la realtà come uno spettacolo, gli oggetti reali come imagini di essi stessi, le funzioni della vita come se fossero un giuoco della imaginazione.

Schelling mostra di dare presso a poco lo stesso significato all' arte quando definisce il bello « l'infinito espresso col finito », e così pure Hegel (9) quando dice che « il bello è l'apparenza sensata dell'idea », che il bello è il principio di ogni verità, l'identità assoluta del concreto e dell'astratto, e che l'arte segna per l'uomo un primo passo verso la piena coscienza dell'assoluto.

---

(8) Kaut Considerazioni sul sentimento del sublime e del bello. Trad. it. Napoli 1826 scritto nel 1771.

(9) Hegel.— Èsthetique.

La metafisica tedesca troppo alta ed astratta per scendere a confondersi nella vita reale e sociale , dal punto di vista della importanza dell'opera d'arte nella società, non si discosta dalla teoria ideale di Platone , più o meno modificata. Per Platone scopo dell' opera di arte, manifestazione del bello, era il bene, la idea morale; per la scuola tedesca è la rappresentazione sublimata di un'idea, la sublime assonanza dello spirito colle cose, che mira all'identità e all'unità. Tutti e due sono scopi privi di esplicazione e di risultato pratico, e si riducono ad affermare che l'arte è scopo a sè stessa, ma che in questo scopo però, deve tener di mira il bene e il morale.

+

Contemporanea alla scuola tedesca si svolge la teoria della scuola scozzese , la quale, sebbene nella sua essenza e nella sua evoluzione posteriore si mostri con indirizzo spiccatamente spiritualista, pure risente qua e là, specialmente nei principii, dell'influenza della filosofia sensista che l'aveva di poco preceduta, e da cui essa logicamente discende. Il rappresentante più eccellente di questo nuovo indirizzo è l'Hutcheson , il quale, secondo il Cousin (10), ha il merito di essere stato il

(10) Cousin. — Philosophie écossaise , Paris 1853, 3ª ed.

primo ad esaminare con metodo analitico e con criterî scientifici l' idea del bello (11). Secondo Hutcheson l'idea del bello è un'idea semplice e primitiva, che non viene dai sensi nè dalla ragione e che deve essere riferita ad una facoltà particolare in noi esistente, che è il sentimento del bello. Il bello poi è differente dall'utile e consiste nel rapporto della varietà all'unità, ciò che è evidentemente una influenza della filosofia sensista di Locke, da cuî Hutcheson, troppo prossimo discendente, non poteva andare immune. Hutcheson ha fatto un passo sui sensisti mettendo il sentimento al disopra della sensazione, però è ancora al disotto della filosofia eclettica spiritualista , che riconosce un' influenza suprema della ragione nella percezione dell' idea del bello.

Continuatore della filosofia di Hutcheson fu il Reid, anche scozzese , che però portò una elevatezza ed originalità di vedute nello svolgimento successivo delle teorie da lui seguite, da farle notevolmente migliorare e progredire. Egli approfittò dei numerosi scritti sorti dall'opera di Hutcheson, ed anche del trattato del filosofo inglese Burcke (12) da

(11) Hutcheson.— Recherches sur la beauté, 1725.

(12) Burcke — Recherches sur l' origine de nos idées du beau et du sublime, 1757.

cui, secondo uno scrittore, prese la distinzione tra bello e sublime, come più tardi poi fece lo stesso Kant. Reid (13) accetta da Hutcheson l idea che il bello stia nel rapporto di varietà ed unità, ma, pel primo fra i moderni, ritorna all'idea platonica per cui tutte le bellezze sono dirette e si compendiano nella belezza morale.

Reid perciò fa un passo su Hutcheson perchè, ammettendo la ragione come forza suprema che dà l'idea del bello, la colloca al disopra del sentimento.

Queste nuove indagini estetiche contribuirono a rendere più completa e concludente la teoria di Hutcheson, ancora imperfetta; ma a questo punto la teoria di Reid si fermò e non fu più suscettibile di evoluzione almeno presso la scuola scozzese. Fra i più eminenti discepoli suoi nominiamo Beattie, il quale ha sviluppato con eloquenza la teoria di Reid (14), ma manca di originalità e perciò non vi ha aggiunto niente di nuovo. Le opere di Gerard (15) e di Campbell (16), contemporanei di Beattie, e quella di Dugald-Stewart (17)

---

(13) Reid — Du goût.

(14) Beattie — Essai sur la poésie, la musique ecc. ecc., 1776.

(15) Gerard — Sur le Goût et sur le Genie.

(16) Campbell—Philosophie de la réthorique.

(17) Dugald-Stewart — Essai sur le beau, 1810.

suo continuatore, sono informate agli stessi principii.

L'espressione più progredita della estetica scozzese riducendosi a quella della teoria platonica, evidentemente non fa fare un sol passo, neppur limitatissimo, alla teoria dell'importanza della arte nella società, che resterà ancora per qualche tempo insoluta, fino a che cioè, la scuola francese eclettica spiritualista non avrà anch'essa potato il suo contributo, per quanto tenue ed inutile, delle sue metafisiche ricerche, e fino a che la reazione positivista dello spiritualismo non avrà introdotto nuovi e più potenti elementi per la concezione materialistica e scientifica del mondo sociale.

✣

Quella che io chiamo scuola francese per contrapporla o metterla d'accordo colle altre scuole estetiche scozzese e tedesca, comincia con Jouffroy e Cousin, perchè fu con essi che gli studii di estetica presero nuovo vigore, e mantennero sempre un costante indirizzo spiccato, fino a che durò il dominio della loro filosofia. Resta perciò esclusa la teoria dei sensisti francesi, cioè il Diderot, da me già esposta; ed anche Montesquieu che scrisse sul bello prima di Kant, e da cui questi prese qualche idea; come pure Crouzas (18) che, se non

(18) Crouzas — Traité du beau, Amsterdam, 1712.

altro, ebbe il merito di essere uno dei primi a scrivere di estetica, ripigliando quel genere di studii dopo tanti e tanti anni di oblio Non posso però tacere del padre André (19), che ha importanza in quanto fu uno dei primi scrittori di estetica, quando questa ritornò in onore, e perchè, come si rileva dalla prefazione alla sua opera e dal giudizio di Diderot (20), aveva fino a quel tempo, meglio degli altri approfondita quella materia.

Il padre André comincia a fare distinzioni sul bello, il quale può essere considerato nello spirito e nella materia, e si ha il bello sensibile e il bello intelligibile, ma l'uno e l'altro non possono essere conosciuti che dalla ragione. Questo è il risultato a cui è pervenuta pure la scuola scozzese con Reid. I mezzi per conoscere il bello sensibile sono i sensi della vista e dell'udito, le cui sensazioni sono percepite da una ragione attenta alle idee che riceve per mezzo dei sensi; il bello intelligibile, alla sua volta, è conosciuto da una ragione attenta alle idee di puro spirito. Il fine dell'arte è quello di eccitare, coll'opera artistica, nell'animo i movimenti più capaci a ra-

---

(19) André — Essai sur le beau, 1741. Trad. it. 1833.

(20) Diderot — Traité du beau, Amsterdam 1772.

pire tutte le sue facoltà ed elevarci all'amore del bello supremo.

Siamo con ciò arrivati alla scuola francese eclettica spiritualista che imperò in Francia per più di mezzo secolo con Royer-Collard, con Jouffroy, e specialmente, con Vittorio Cousin. Non è qui il caso di fare degli apprezzamenti su quell'indirizzo filosofico, su cui tutti i moderni, ed anche il Taine, hanno gettato il discredito ed il ridicolo , d'altra parte abbastanza meritato. Io mi limiterò soltanto a dire, che essi si compiacciono di discendere da Platone e da Descartes, le cui idee, almeno in fatto di estetica, ripetono, con poco o nessuno miglioramento (21).

Jouffroy ripete quasi testualmente la definizione di Schelling, soltanto, ciò che per il tedesco era l'infinito e il finito, per lui è lo invisibile ed il visibile. Colui però che ha fatto una trattazione larga e completa della teoria dell'arte, è Victor Cousin (22), il quale, imitando Platone in tutta la teoria, vuole imitarlo anche nel metodo della trattazione , ed anche egli, prima di giungere ad esporre la propria teoria, sente il bisogno di dimostrare false tutte le altre allora esistenti.

---

(21) Platone op. cit. — Krantz — Essai sur l'Estetique de Descartes.

(22) Cousin — Du vrai, du beau, du bien. 24a Ed. Paris, 1880.

Il bello, secondo la filosofia sensista, è il piacevole, ma l'esperienza ci mostra che non tutte le cose piacevoli sono belle, e che, fra le cose, le più piacevoli non sono sempre le più belle. Inoltre la sensazione piacevole o dolorosa, essendoci portata dai nostri sensi, deve variare secondo lo stato sano o malato dell'organismo, e si ridurrebbe il concetto del bello ad una impressione soggettiva e variabile; l'idea del bello invece appartiene alla nostra ragione ed è assoluta, eguale per tutti gli uomini pensanti. Quindi l' idea del bello è un'idea speciale, semplice come il sentimento del bello, che i sensisti riducono al desiderio; ma il desiderio nasce da un bisogno ed appartiene ai sensi; il sentimento del bello nasce dalla contemplazione artistica e si rivolge all'anima Il bello secondo un' altra filosofia sensista, è l'utile; l'esperienza dimostra che non tutto ciò che è utile è sempre bello, nè tutto ciò che è bello, è sempre utile; l' utile dunque è assolutamente differente dal bello, lungi dall'esserne il fondamento. Altre teorie riducono il bello all'armonia, all'ordine, alla proporzione, alla disposizione; ma queste sono tutte teorie che nel bello trovano anzitutto l'unità; ma, secondo Cousin, il bello è composto di due elementi contrarii ed egualmente necessarii, cioè l'unità e la varietà.

L'uomo poi è dotato non solo della facoltà

di conoscere ed ammirare il bello, ma anche di riprodurlo col mezzo dell' arte, che è la riproduzione *libera* del bello, nel senso che noi non lo riproduciamo come è in natura, ma come la nostra immaginazione ce lo rappresenta. Questa imitazione della natura bisogna intenderla così : ogni oggetto materiale, per quanto bello, è difettoso in qualche parte; tutto ciò che è reale, è imperfetto; le diverse parti componenti il bello sono sparse e divise ; saperle trovare, scegliere, ordinare, rappresentare, plasmare secondo un tipo, uno ideale, cioè secondo certe regole immutabili, è la forza, la missione dell'artista. Lo scopo di questa nuova creazione dell' artista deve essere il bello morale, perchè il bello fisico si trova in natura, e l' arte deve servirsi di questo per rivolgersi direttamente alla sorgente delle emozioni profonde, cioè morali. L' artista è animato dal sentimento del bello, che, colla sua opera, vuol comunicare agli altri, e questo sentimento puro e disinteressato, è un nobile alleato del sentimento morale e religioso, ma sono questi tutti sentimenti indipendenti. La vera missione della arte dunque è di dare alla realtà della natura un carattere misterioso, che si rivolge alla immaginazione e all'anima, l'invola alla realtà , la trasporta nelle regioni sconosciute, ed eleva l'anima verso l'infinito, che è « le terme

commun où l'âme aspire sur les isles de l'imagination comme de la raison, par le chemin du sublime et du beau, comme par celui du vrai et du bien. L' émotion que produit le beau, tourne l'âme de ce côté ; c' est cette émotion bienfaisante que l'art procure à l'humanité » (23).

Gauckler rileva che Cousin quasi prescinde dallo spirito umano, facendo consistere il bello solo nell'unità e nella varietà, e cita, come più concludente, la definizione di Pictet, (24) sebbene non completa, secondo cui il bello è l' armonia delle idee e della forma, nell' espressione sensibile delle idee, senza scopo di utile.

Da ultimo Gauckler stesso dà la sua definizione (25), e per lui il bello è la manifestazione *vera* dell'unità di Dio con fenomeni sensibili, e Gauckler per *vero* intende l'utile, il giusto, il bene.

Così finisce il dominio dello spiritualismo, che, se potè a qualcuno sembrare più adatto ad indagare sulla natura del bello, si è rivelato assolutamente insufficiente a dare una

---

(23) Cousin — Du vrai ecc.

(24) Pictet — Du beau dans la nature , l'art et la poésie.

(25) Gauckler — Le beau et son histoire. Paris, 1873.

soluzione ragionevole alla questione pratica dell'importanza dell'opera d'arte nella società.

+

La teoria della scuola tedesca, e più specialmente quella di Kant e di Schiller, fu ripresa in tempi recenti, ma trasformata, in armonia col senso pratico che caratterizza le concezioni moderne. Fu Herbert Spencer che, applicando i suoi concetti dell' evoluzione all'arte, ha riconosciuto come più vera e migliore la teoria della scuola tedesca, e, motivandola e definendola scientificamente, ne ha fatto una completa teoria scientifica.

Il principio da cui parte H. Spencer è che l'emozione estetica è sempre in opposizione coll'utile e non deriva dal bisogno e dal desiderio. È perciò che egli è d'accordo con Emerson nel pensare che ciò che la natura crea per supplire ad un bisogno, in seguito, essendo inutile, serve ad uso di ornamento, cioè all'arte. Spencer applica questo principio ai progressi dell'umanità, e nelle istituzioni, nelle credenze, nei costumi, cerca di scoprire questa evoluzione che fa nascere il bello da ciò che fu puramente utile. Per Spencer insomma l'utile diviene il bello, quando cessa di essere utile. L'arte quindi s'ispirerà al passato quando vuole essere interessante esteticamente, ed egli spiega questo fatto studiando il processo per cui l'utile diviene oggetto di ornamento, e

quindi di bellezza. « Une condition nécessaire de toute beauté, egli dice, c'est le *contraste*. Pour obtenir un effet esthétique, il faut mettre à côté l'un de l'autre de la lumière et de l'ombre, des couleurs éclatants et des sombres, une surface accidentée et une plane... C' est en vertu du contraste qu'elles font avec nos façons de vivre à nous, que les anciennes façons ont pour nous de l'intérêt, et un air romanesque » (26). Perchè ogni società umana ha proprie istituzioni, costumi, credenze, che con essa periscono, almeno in quella forma, e la società ventura segna una differenza fra le cose del passato e quelle del presente; queste sono a noi familiari e non possono risvegliarci che delle idee comuni, quelle « commencent à prendre un air poétique , et elle deviennent propres à un rôle decoratif ».

Questa è la spiegazione evoluzionista dell'arte, che, psicologicamente e fisiologicamente, ci dà la vera natura dei sentimenti e delle emozioni estetiche. Tutte le attività che noi chiamiamo giuoco, si possono assimilare alle attività estetiche per questo punto di contatto, che cioè, nè l'uno nè l'altra servono in modo diretto all'utilità della vita umana. Le

(26) Spencer — Essais de morale, de science et d'ésthetique. Trad. francese. Vol. I, Cap. IV. L'utile et le beau.

energie corporali, le facoltà intellettuali, hanno per fine, prossimo o lontano , di mantenere l'equilibrio organico dell'individuo, o almeno della specie. Mentre le azioni primitive delle nostre facoltà mentali e corporali ci rapportano a fini prossimi, che implicano anche fini ulteriori, le azioni delle facoltà del giuoco ed estetiche hanno soltanto dei fini prossimi. « De l'action primitive d'une faculté il résulte un plaisir normal immédiat, *plus* le maintien ou l'accroissement de l'aptitude qui sont dus à l'exercice, *plus* l'accomplissement de la fin objective ou la satisfaction du besoin ». (27) Ma dall'azione secondaria di una facoltà, manifestata col giuoco e coll'estetica, non risulta che il piacere immediato, *più* l'accrescimento dell'attitudine prodotta dall'esercizio, ma non la soddisfazione del bisogno o il raggiungimento di un fine.

Negli esseri inferiori tutte le forze servono soltanto per le funzioni più essenziali alla vita; ma in quelli superiori , e specialmente nell'uomo, le facoltà più numerose e più potenti, oltre a servire alle esigenze dei bisogni essenziali della vita, hanno un residuo di for-

---

(27) Spencer—Principes de psycologie. Trad. franc. Ribot e Espinas, Vol. II°, Cap. IX°. Sentiments esthétique.

za, che, per le circostanze diverse, molte volte, anzi quasi sempre , resta inoperosa. Per la legge naturale per cui gli organi delle facolià mentali, per mancanza di esercizio acquistano maggior forza ed eccitabilità all' azione , ne deriva, che, non eccitati direttamente, gli organi entrano in attività in via correlativa e secondaria, e quindi non hanno un' attività reale, ma simulata. E quest'attività simulata è appunto il *giuoco*, che è un esercizio superfluo e senza scopo delle nostre facoltà, e la psicologia insegna come queste facoltà sieno quasi sempre le facoltà più importanti dell'organismo. Ora il carattere estetico di un sentimento è in ragione inversa delle funzioni utili alla vita, quindi questo sentimento è un giuoco, cioè un'applicazione senza scopo di attività mentale. Anzi questo criterio è condizione essenziale per stabilire il carattere estetico delle sensazioni, che sta principalmente ed esclusivamente in ciò, che esse non debbono aver per fine il bene o l'utile, insomma uno scopo utile alla vita.

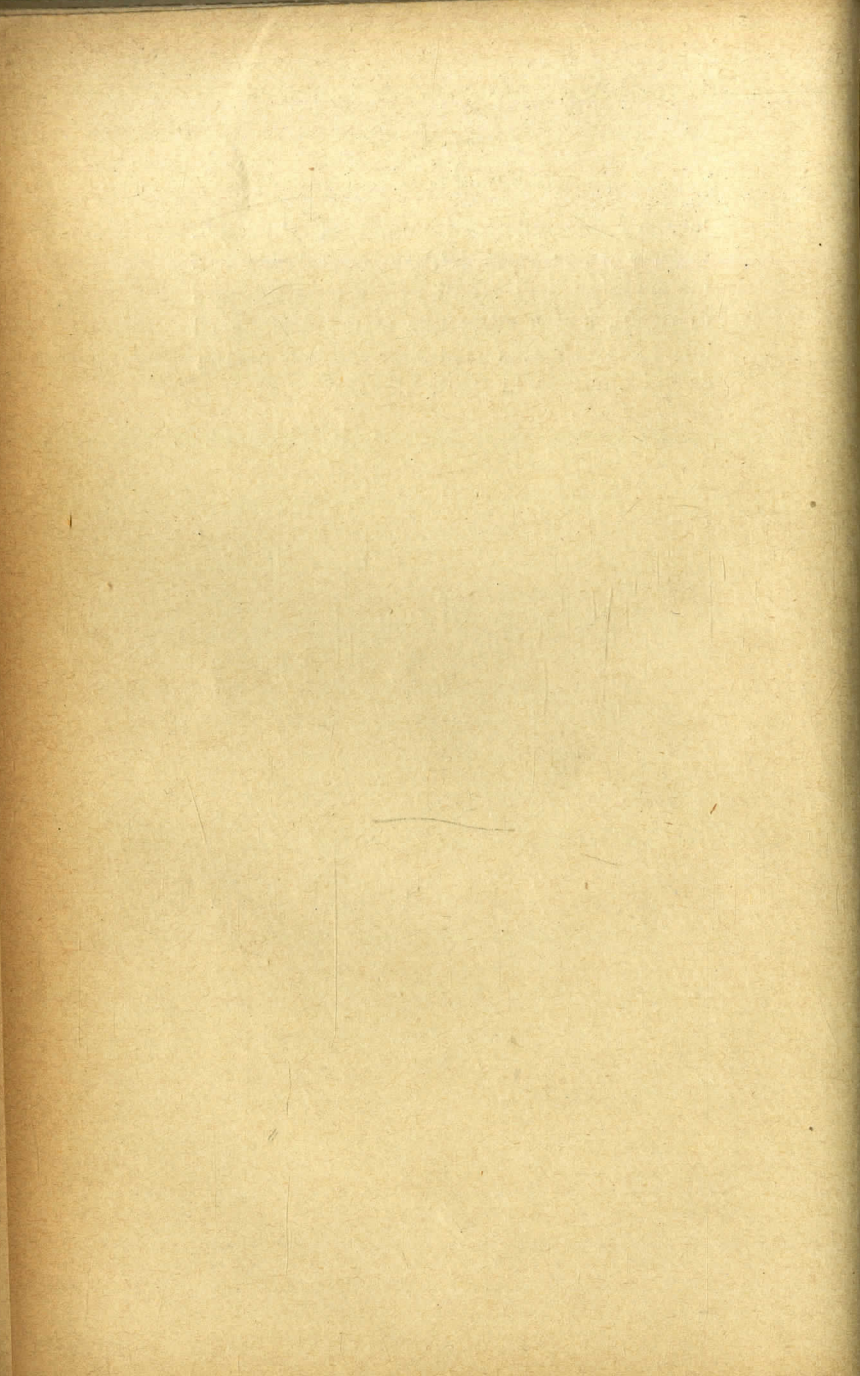
+

Alla distanza di venti secoli, e dopo essere passate per tante menti e per tante discussioni, le teorie estetiche ci si mostrano , a quest'epoca, presso che immutate. E' sempre il bene, il morale, l'ideale della teoria plato-

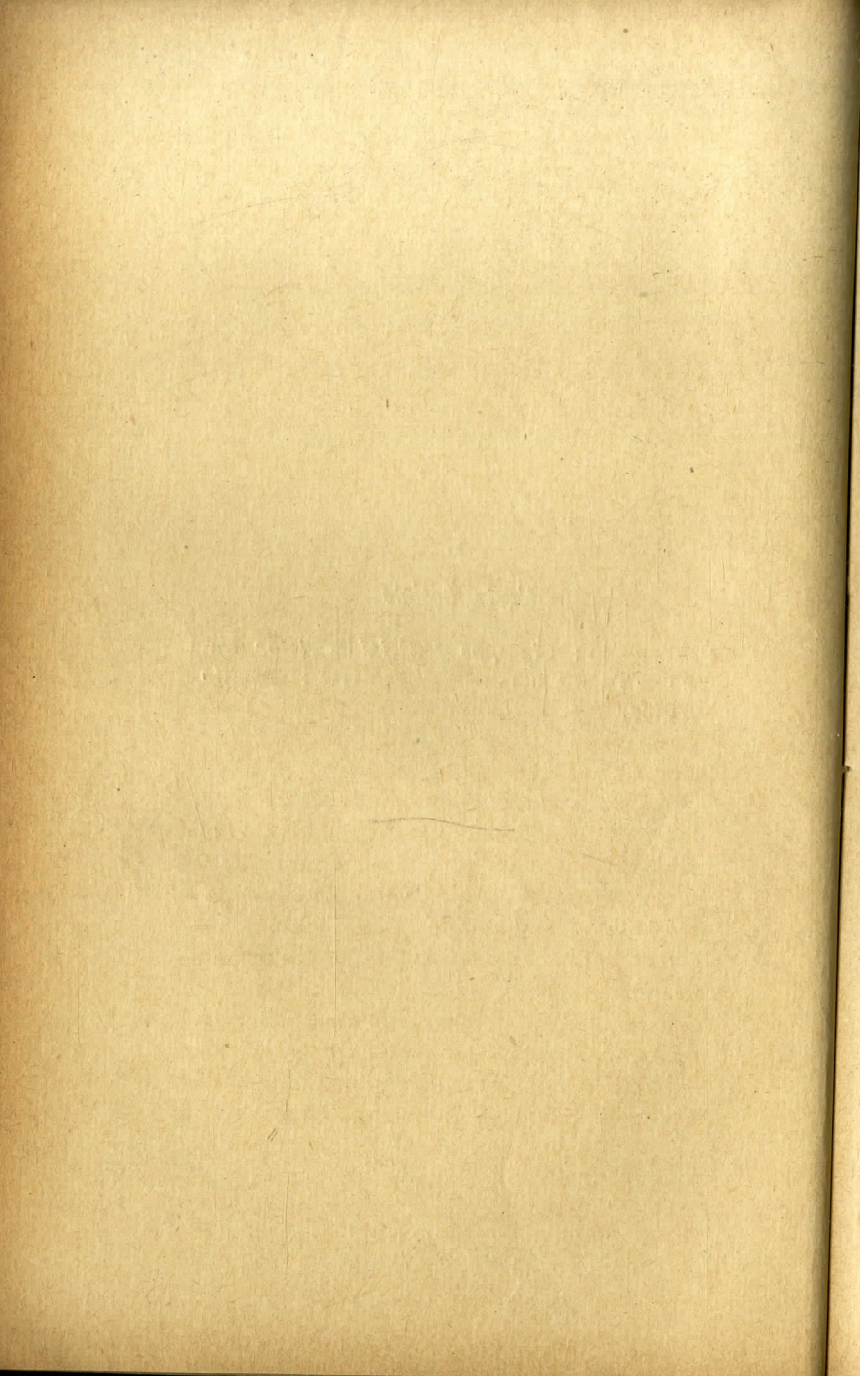
nica, che diviene, volta a volta, l'unità di Sant'Agostino, la sensazione piacevole dei sensisti che, essendo utile all'organismo, ha per scopo ultimo il bene ; l' infinito , l' assoluto della scuola tedesca; la bellezza morale della scuola scozzese , e l' elevazione dell' anima verso il mistero dell' infinito, della scuola francese.

Certamente la scuola evoluzionista inglese, come quella che, da tante elucubrazioni metafisiche e filosofiche, seppe trarre l'idea per la costituzione di una teoria praticamente scientifica, dovrebbe essere considerata come una evoluzione progressiva nella storia delle teorie estetiche; ma i suoi risultati, per quanto basati su dati scientifici , sono perfettamente identici nella sostanza alle teorie precedentemente esaminate, perchè, riducendo l'arte ad un semplice giuoco delle nostre facoltà rappresentative, mostra di non riconoscerle quella importanza sociale, che è il punto di vista di questo esame.

Fatta questa dovuta riserva , rimane senza dubbio notevole questo fatto di cristallizzazione di idee, che si deve spiegare solo colla mancanza di un'evoluzione potente e illuminata della scienza estetica, per troppo tempo neglетta, e colle teorie filosofiche, fino a poco tempo fa dominanti, i cui principii non po–

tevano comprendere ed ammettere l' importanza e il significato dell'arte, considerata come un giuoco di menti oziose e passatempo di ricchi, e non come una manifestazione ed una forza di quella medesima società umana da cui emanava la stessa filosofia.

II.

L'arte Sociale

PRECURSORI : *Giuseppe Mazzini* — *Victor Hugo* — TEORIA SCIENTIFICA POSITIVA : *Ippolito Taine.*

Fu in quel contrasto epico di armi e di idee che aveva per mèta generosa il risorgimento della nazione, quando i nostri patriotti, pensatori ed artisti, piegarono la parola a strumento di lotta, che in Italia si pervenne ad intuire nettamente il posto che all'arte competeva nella società. Certo tale momento storico ebbe questa influenza, ma esso non fu che la causa immediata ed efficiente di questo rinnovamento letterario ed estetico, perchè anch'esso, fatta la debita parte al sentimento popolare, trova la sua vera ragione nella rivoluzione degli spiriti e delle idee inaugurata fin dal secolo scorso, e che ebbe per sua manifestazione culminante la rivoluzione francese e, per contraccolpo, il romanticismo.

In nessun paese meglio che in Italia, per le sue condizioni politiche e sociali, poteva sorgere un pensatore artista che avesse saputo interpetrare le tendenze artistiche dell' epoca e bandirla con parola di profeta inspirato a tutta la società civile. E questi, ognuno lo sa, fu Giuseppe Mazzini, che nel riguardo artistico è oggi tanto trascurato, certamente perchè in lui la figura del pensatore politico ha quasi nascosta ed annientata quella del letterato, ed anche perchè le teorie artistiche da lui bandite sono in questi ultimi tempi arrivate ad un ben maggiore sviluppo per opera di scrittori competenti e profondi.

La teoria artistica del Mazzini parte dal principio che lo spirito umano aspira all'infinito e all'assoluto, perchè tale è la sua natura; la realtà dunque non può appagare i suoi bisogni, le sue aspirazioni; la bellezza fisica è subordinata all'idea morale che suscita; il senso ha importanza solo in quanto trasmette l'energia che fa sorgere le sensazioni dell'anima. La bellezza fisica perciò non esiste per sê, ma solo in quanto risveglia idee di bello morale, e noi non ammiriamo la natura per sè, ma pel bello morale che nella nostra anima sveglia. — L'anima dunque non riconosce che un solo bello, cioè il morale, e questo dev'essere l'oggetto unico dell'arte. — La materia offre i mezzi per raggiungerlo « e

l' artista colle sue opere non fa che riunire mettere in armonia i principii universali del bello morale sparso in tutto il creato... Anche il bello ha la sua scala, ed é come quella di Giacobbe, di cui il primo grado è in terra, l'ultimo in cielo (1) ».

L'essenza dell'arte dunque non è il sensibile, ma il morale, che alla sua volta non è che un mezzo per raggiungere il bene, cioè, l'utile, « sicchè il bello è il veicolo della verità, la molla principale della virtù, l' anello di congiunzione tra il bene e il vero » (2). — L'arte coll'ispirare la virtù, che è l'anima della società, influisce potentemente sul progresso della civiltà. — Il vero è uno e domina tutte quante le manifestazioni della vita. Ad ogni stadio dell'educazione dell' umanità o di una sola nazione presiede un pensiero che rappresenta il grado di progresso da compiersi e tutte le manifestazioni sociali debbono esprimere e promuovere quel pensiero. All' arte che è pure essa una manifestazione sociale spetta quindi questa missione, la quale in pratica è esercitata dal letterato, che per la sua cultura e i mezzi di facile comunicazione, è in grado più di ogni altro, di esercitare que-

(1) Mazzini — Dio, l'uomo, le lettere — Ginevra 1840.
(2) Mazzini op. cit.

st'azione sociale ed umana, perchè le belle lettere, specialmente le amene, possono per la loro accessibilità alle menti mediocri, operare sulla società. — La letteratura dunque è nesso e non fine; e missione speciale dell'arte è spronare gli uomini a tradurre il pensiero in azione. « Suprema condizione dell'arte è integrare il pensiero dell'Epoca nella Nazione e nell'Umanità; poi tradurlo per simboli e per immagini e trovargli forme che suscitino la vita del core, della fantasia, dell'amore, a immedesimarselo, a far sì che trionfi. » (3). — L'arte dunque, secondo Mazzini, non dev'essere imitazione della natura, perchè l' arte non imita, ma interpetra, cerca l'idea che è nel simbolo e presenta il simbolo in modo che si scorga l'idea; non dev'essere senza alcuno scopo, cioè l' arte per l' arte, perchè allora rompe ogni vincolo coll'Universo di cui non è che una parte ed una manifestazione. — « E l' arte non è la fantasia, il capriccio di un individuo; è la grande voce del mondo e di Dio raccolta da un'anima eletta e versata agli uomini in armonia... L'arte non è un fenomeno sconnesso, isolato, inesplicabile; essa vive della vita dell' Universo,

---

(3) Mazzini — Opere edite e inedite — (Ed. Daelli — Milano 1863) — Volume II; Parte Letteraria.

e con essa si accosta d'epoca in epoca a Dio. Da quella vita collettiva essa trae la sua potenza sulle anime, la smarrirebbe staccandosene. » (4).

Questa la teoria di estetica e di arte de Mazzini, le cui basi, qui come nelle sue dottrine politiche e religiose , sono sempre Dio e la religione cristiana. Per lui tutto si riduce all'unità, e nell'unità l' armonia che concilia e che comprende tutto, l' invisibile e il visibile : è qui evidente la sua derivazione dalle scuole spiritualiste allora imperanti nell'estetica, specialmente dalla scuola francese. Non è questo del resto il punto nuovo delle sue dottrine. – Egli trasportò l' arte dal dominio dell'estetica pura, di un sol tratto nella filosofia pratica della vita, ed il suo merito più grande sta nell'avere pel primo compreso e dimostrato che « qualunque particolare tendenza si manifesti nelle lettere e negli scrittori di un popolo, è quasi sempre riflesso di un'opinione diffusa, espressione di un voto segreto che affatica gran parte della società »; e nell' avere altamente proclamato che « le basi della letteratura non possono essere durevoli se non appoggiandole alle tendenze universali del secolo » (5).

---

(4) Mazzini — Opere ecc. ecc. — l. c.

(5) Mazzini — Opere ecc. ecc — l. c.

Fu solo in questo apostolato o ebbe degli emuli? Egli almeno non lo credeva, perchè colui che in Francia, più coll' esempio che colle teorie, proclamava questi nuovi veri, non fu, e forse non poteva essere, da lui ben compreso, come non fu compreso dagli altri suoi contemporanei; voglio parlare di Victor Hugo. A questo proposito il Mazzini dice esplicitamente, in modo da non lasciare dubbio sulle sue intenzioni e sulle sue opinioni, così: « Il campo dei novatori romantici cominciò coll' annunzio di un assoluto rinnovamento della letteratura, seguì con alcuni concetti abbastanza importanti, ma puramente negativi, e conchiuse col porre in seggio nella dottrina l'arte per l'arte, la sensazione e il caso, sagrificando il fine alla forma; bastarono a questa progressione sei anni, dittatore Victor Hugo, il cui primo editto fu la prefazione al Cromwell del 1827 (6) ».

Dunque per Mazzini, V. Hugo, lungi dall' essere un apostolo della nuova dottrina è addirittura il capo della scuola opposta. La prefazione al Cromwell che, non solo secondo Mazzini, ma anche per altri, è un proclama della nuova teoria dell'Hugo, forse considerata in sè, senza aver riguardo al tempo

(6) Mazzini — Opere ecc. ecc. — Vol. 4.° pag. 159.

ed alle condizioni in cui fu scritta e allo scopo principale che si propose, può dar ragione al Mazzini, perchè l' Hugo mette come fine all'arte, semplicemente « resusciter s' il fait de l'histoire, créer s'il fait de la poésie ». Tutto si ridurrebbe ad una funzione immaginativa o rappresentativa col solo scopo di dare una soddisfazione al nostro spirito, un' illusione alla nostra mente. Certamente le prime opere dell'Hugo di una certa importanza (7), quantunque già contenessero qualche idea storica e sociale, per il loro carattere predominante di componimenti estetici poterono in apparenza dar ragione alla formula, poi affermata nella prefazione al Cromwell; ma non bisogna trascurare nell'evoluzione artistica dell' Hugo un fatto importante che spiega e dà ragione di tutta la sua opera e la mette nella sua vera luce.

Comparve V. Hugo quando la lingua, specialmente poetica, in Francia si era mummificata in forme vecchie stereotipate che più non potevano rispondere alle esigenze e all'espressione del moderno pensiero; la sua parte nel mondo letterario era già nettamente delineata nella sua mente, « capì che il nuovo non avrebbe mai avuto ragione sul vecchio se non si arricchiva e non si fortificava nei

(7) Hugo — Odes et Ballades — 1822.

primi elementi costitutivi di ogni letteratura, e che era anzitutto questione di lingua, di stile, di metrica e magari di grammatica (8) ».

I primi suoi scritti perciò furono una rivelazione potente che produsse una vera rivoluzione letteraria, e se il cenacolo artistico, che, affascinato dalla sua esuberante fantasia e dal suo potente genio, sorse intorno a lui, fu incapace di seguirlo nella sua futura evoluzione e rimase quale rappresentante di una formola vuota ed inutile, ciò non si deve attribuire certamente a lui. A questo periodo appartiene la prefazione al Cromwel su cui gli avversari dell'Hugo hanno basato le loro argomentazioni.

Io credo anzi che l'Hugo abbia avuto anche fin dal principio della sua opera letteraria l'idea dell'utilità e dell'importanza sociale dell'opera d'arte, e che quelli scritti in cui sembra glorificare l' arte per sè stessa, siano di concetto puramente estetico appunto per non deviare, anche per poco, l'attenzione da quella che in essi doveva rappresentare l' idea principale, anzi esclusivamente predominante, dalla questione cioè di lingua e di stile.

L' evoluzione artistica di Victor Hugo è chiara: egli mostra la sua vera personalità nel

(8) Panzacchi — V. Hugo — saggio critico — Milano 1885.

1822 colla pubblicazione delle *Odes et Ballades*, e in quello stesso anno egli scriveva: « Convaincu que tout écrivain, dans quelque sphère qui s'exerce son ésprit, doit avoir pour objet principal d'être utile, et espérant qu' une intention honorable lui ferait pardonner la témerité de ses essais, il a tenté de solemniser quelques-uns de ceux des principaux souvenirs de notre époque qui peuvent être des leçons pour les sociétés futures » (9) — Questa mi pare una concezione sociale dell'arte ; ma se ciò non basta si può vedere ancora il suo pensiero più chiaramente espresso nella prefazione ad un' altra edizione della stessa opera del 1824. « Il est reconnu que chaque litterature s'empreint plus ou moins profondément du ciel, des moeurs, de l'histoire du peuple dont elle est l'expression... Chacun d'eux (grandi scrittori) a exprimée et a fecondée l'esprit publique dans son pays et dans son temps... Il doit marcher (lo scrittore) devant les peuples comme une lumiére et leur montrer le chemin. Il doit les ramener à tous les grands principes d'ordre, de morale et d' honneur ... Il se rappellera toujours ce que ses prédéces-

(9) Hugo—Oeuvres complètes—Paris 1881—(Odes et Ballades) Prefazione alla 2ª ed. del 1822.

seurs ont trop oublié, que lui aussi il a une réligion et une patrie (10) ».

Se questo passo fosse scritto in italiano si potrebbe attribuire, per le idee , senza alcuna riserva, al Mazzini. E qui faccio notare che questo passo fu scritto nel 1824, cioè tre anni prima del 1827, data famosa della famosissima prefazione al Cromwell. Il Mazzini probabilmente non aveva conoscenza di questi altri scritti perchè in questo caso avrebbe tutt' al più potuto pigliare V. Hugo in contraddizione, ma mai avrebbe pensato ad attribuirgli così recisamente la paternità della formola l'arte per l'arte. Ma non basta; dopo il 1824 ed anche dopo il 1827 l'Hugo non ci nasconde il suo pensiero sull'importanza che egli credeva avere lo scrittore e l' opera sua nella società, e, già presidente dell'Accademia, rivolgendosi ai letterati, esclama : « Vous êtes les instruments vivants, les chefs visibles d'un pouvoir spirituel retoutable et libre. Pour n'oublier jamais quelle est votre responsabilité, n'oubliez jamais quelle est votre influence.... La pensée n' est qu'un souffle, maìs ce souffle remue le monde... En l'état où sont aujourd'hui les esprits, le lettré doit sa sympatie à tous les maloises individuels, sa pensée,

---

(10) Idem — Prefazione del 1824.

à tous les problèmes sociaux, son respect à toutes les enigmes religieuses (11) ».

Potrei ancora spigolare nelle opere di V. Hugo e troverei argomenti ben più validi e dichiarazioni, se è possibile, anche più esplicite, per mostrare come la mia opinione sia inoppugnabile, avendo a base documenti così irrefutabili. Ma giacchè si tratta di confutare l'opinione contraria, che non è solo del Mazzini, ma di tutti i contemporanei e di molti anche dei nostri giorni, credo conveniente chiamare in mio appoggio l'opinione di qualche scrittore.

« Il avait fait (scrive un suo biografo) (12) de la politique dès son enfance. Lui-même a dit (13) qu'il avait été jeté à seize ans dans le monde littéraire par des passions politiques. Depuis ses premières odes, tous ses livres s'étaient plus ou moins mêlés à la vie publique; ce lui même qui paraissait le plus indifférent et le plus absorbé dans l' art, les *Orientales*, était un oeuvre d' à-propos et avait combattu pour l' indépendance de la Grèce. Il avait toujours été de moins en moins pour l'art égoïste. »

---

(11) Hugo — Oeuvres complètes —(Actes et paroles) Réponse a S. M. Girardin.

(12) Victor Hugo — raconté par un témoin de sa vie — Paris. 1863 — Vol. 2° pagine 479-480.

(13) Préface de Marion de Lorme,

Il Barrili chiama l'opera di V. Hugo edifizio poetico, filosofico e civile, e mostra veramente di comprendere appieno l'opera di V. Hugo là dove conclude: « Fu un poeta, un pensatore, un veggente che volle dir tutto nella frase, rinnovare tutti i generi nell' arte, esprimere tutti gli accenti della passione, animare del suo fuoco tutte le idee del suo tempo (14) ».

Ed anche il Guyau (15) parlando delle introduzioni delle idee filosofiche e sociali nella poesia, ciò che è uno dei tratti caratteristici della nostra epoca, rileva il carattere della poesia dell' Hugo; anzi fa di più mettendosi, senza saperlo, dal punto di vista assolutamente opposto a quello del Mazzini, e considera V. Hugo come il primo che intuì questa importanza sociale dell' arte, almeno in Francia. « Avec Hugo, dice il Guyau, la poésie devient vraiment sociale en ce qu'elle resume et reflète les pensées et sentiments d'une société tout entrère et sur toutes choses ». Non si può forse estrarre dalle opere dell'Hugo una dottrina metafisica, morale e sociale, ma è incontestabile ch' egli non fu solo un « immaginatif, comme on le répète

---

(14) Barrili — V. Hugo — discorso — Milano 1885 — pag. 17-18.

(15) Guyau — L'art au point de vue sociologique — Paris 1888 — pag. 190.

sans cesse: c' était un penseur », perchè se V. Hugo può sembrare un sognatore per la sovrabbondanza delle parole, l'esuberanza delle immagini, ha nondimeno espresso o divinato delle idee che sono patrimonio dell' umanità. E dopo avere esaminato dal suo punto di vista le opere dell'Hugo, conclude che egli aveva una *missione* nella sua arte e che il fondo della sua morale sociale si può riassumere in questa formola: « identité de la fraternité et de la justice », finisce con queste parole: « on a comparé Hugo à une force de la nature, en raison de sa puissance d' imagînation; mais c'était plutôt encore un force de l' humanité (16) ». In quest'ultima frase è compendiata tutta l'opera e la figura dell'Hugo che invano si potrà tentare di mutare.

Questo dicono gli scrittori e ad essi molti se ne potrebbero aggiungere se non si minacciasse di continuare all' infinito. Del resto, senza chiamare in appoggio le opinioni e gli studii altrui, basterebbe dare uno sguardo più che sommario alle vicende della vita artistica e politica di V. Hugo. La storia della proibizione di *Marion De Lorme*, di *Le roi s'amuse* (1832) e dei tumulti destati dalla rappresentazione dello *Hernani* (1830)

(16) Guyau — Op. cit.

sono indizii sufficienti del pensiero politico e sociale in essi rilevato dalla censura. Non parlo poi dell'ultimo periodo della sua vita (dopo il 1848) in cui la sua attività fu quasi completamente assorbita dalla vita pubblica del suo paese, e le opere di questo periodo sono quasi tutte di soggetto esclusivamente politico, ad esempio, *Napoléon le petit* (1852) e *Les Châtiments* (1853).

Questa è la conclusione: gli effetti della nuova filosofia quantunque ancora troppo vagamente accennata, ma che era però nello spirito della nuova generazione, si mostrano contemporaneamente in Francia e in Italia. I precursori principali di questa che possiamo chiamare teoria dell'arte sociale furono Giuseppe Mazzini in Italia, Victor Hugo in Francia.

✢

In Italia, passato il periodo di rivolgimenti nazionali e di guerre civili, furono trascurate anche le questioni letterarie che avevano rappresentato fino allora le questioni politiche e sociali, e ci contentammo di seguire, più o meno, la nuova scuola critica positiva, che doveva necessariamente sorgere in Francia, dove l'influenza della filosofia po sitiva era così immediata e così potente sulle menti.

E fu appunto un francese, Ippolito Taine,

che diede forma e sostanza scientifica alla teoria dell'arte sociale.

Secondo il Taine, ricomponendo il *milieu* sociale in cui sorse e si sviluppò un dato periodo artistico, si arriverà a spiegare le cause, l'evoluzione, lo splendore e la decadenza di un'arte in quel dato periodo, e si perverrà a definire la natura e vedere le condizioni di esistenza di ogni arte.

Questa è l'estetica del Taine, la quale, come egli stesso dice, « est moderne, et diffère de l'ancienne en ce qu' elle est hystorique et non dogmatique, c' est - à - dire en ce qu'elle n'impose pas de préceptes, mais qu'elle constate des lois» (17). Per l'estetica antica tutto si riduceva alla definizione del bello, che era, volta a volta, o l' espressione dell'idea morale, dell'invisibile ; o delle passioni umane; l'estetica moderna considera in generale le opere umane, e in particolare le opere d'arte, come fatti e prodotti umani e sociali di cui bisogna soltanto rilevare i caratteri e cercare le cause.

Le basi perciò della critica artistica del Taine si trovano nella *faculté maîtresse* che è il concetto di « un'unica legge da cui son misurate e prodotte tutte le facoltà di un inge-

(17) Taine — Philosophie de l'art — 3ª Ed. Paris 1881 — Vol. 1.°.

gno o di un'anima », concetto che si va sempre più allargando nell'applicazione, perchè dallo studio di un ingegno si sale al gruppo di ingegni analoghi, e così più avanti fino a rilevare un indirizzo di una scuola e di un'epoca. Questo è un fattore personale, perchè il suo studio è concentrato sulla persona e sull'ingegno dell'artista, ma vi sono poi anche i fattori collettivi che comprendono l' esame della *razza*, dell' *ambiente*, e del *momento storico*, il quale ultimo, secondo l'Hennequin, è un'applicazione più larga ed uno studio più profondo del concetto del *milieu social*.

Il Taine poi, coerente alla definizione della sua estetica moderna, evita il definire il bello esplicitamente, ma un biografo critico di lui (18) ha trovato, e lo dimostra con un ragionamento abbastanza convincente, che egli in sostanza ha sul bello una teoria metafisica. Il De Margerie dice: il bello è l'armonia e l'espressione nell' unità che è la perfezione assoluta, cioè Dio; e questi due caratteri o condizioni del bello sono due in apparenza, ma nel loro profondo significato si riducono ad *uno*. Questa teoria è contenuta tutta nella formola: « la beautè d'une chose créé, c' est la manifesta-

(18) Margerie — H. Taine — Paris 1894—pag. 293 e segg.

tion en elle d'*un* principe qui lui est supérieur » Il Taine nel suo « caractère dominateur » dell'opera d'arte ha voluto significare l'idea morale che, trasparendo di sotto la forma sensibile, dà ad essa nello stesso tempo la espressione e l'armonia.

E questa idea morale che, almeno nelle opere più mature del Taine, compare evidente, è stata anche rilevata da un altro dei suoi pochi biografi e critici importanti, il Barzellotti (19), il quale dice che il Taine, volendo spiegare la produzione e l'esistenza dell'opera d'arte colle leggi naturali dell'ambiente e dell'eredità, considera la morale come una finalità della natura, perchè ispirando l'arte, la solleva verso forme superiori che non sono date dalla realtà puramente sensibile, ma dalla realtà « contemplata dall' alto delle esigenze saperiori del nostro spirito. » Perciò secondo il Taine il valore d'un'opera letteraria si misura dal prestarsi che essa fa, più o meno, a servir da *segno* dello stato morale che l' ha prodotta.

Ciò che però qui più importa è la questione della riproduzione del bello per mezzo dell'ingegno dell'uomo, questione toccata per la prima volta, ma lasciata presso che insoluta dal Cousin, e che ora il Taine affronta ri-

---

(19) Barzellotti — I. Taine — Roma 1893.

solutamente (20). Egli, dopo un esame e comparazione delle opere d'arte e delle idee artistiche dei maggiori ingegni, conclude che l'arte è imitazione della natura, ma immediata e diretta, e deve limitarsi solo ad alcune parti dell' oggetto, perchè se dovesse estendersi a tutto, si avrebbe un'opera non intellettuale ma meccanica. Questa limitazione all'assoluta ed esatta imitazione della natura é data dal criterio dei « rapports et dépendances mutuelles des parties; » in un'opera di arte, cioè, non bisogna riprodurre il lato sensibile e materiale dell'oggetto, ma la sua struttura, la sua composizione, il suo modo di agire, cioè « sa logique intérieure ou exterieure ». Lo studio poi dei rapporti e delle loro dipendenze ha lo scopo di fare risaltare nell' oggetto un carattere essenziale, e quindi i rapporti possono, anzi debbono, a tale fine essere alterati. Così si raggiunge completamente lo scopo dell' arte che è quello « de manifester quelque caractère essentiel, partent quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. »

Quale sarà l'importanza sociale dell' opera d'arte così concepita? Il Taine nella sua este-

---

(20) Taine — Op. cit.

tica (21) dice che quando l'umanità arriva al suo massimo grado di sviluppo intellettuale si rivolge alla scienza che dà ragione dei problemi che più interessano il nostro spirito , spiegando le cause e le leggi fondamentali del mondo e della vita. Ma la scienza si esprime in formole aride e astratte , inaccessibili alla generalità delle menti. L'arte volgarizza e manifesta a tutti i veri della scienza in un modo sensibile rivolgendosi non solo alla ragione, ma anche ai sensi ed al cuore.

Questo dice il Taine , secondo cui l' arte sarebbe un' ausiliaria della scienza nella sua opera supremamente umana ; ma egli stesso poi nell'applicazione pratica delle sue teorie non si é attenuto sempre all'arida e rigorosa sua legge. Infatti il Barzellotti interpetrando il concetto del Taine a questo riguardo dice: egli « ha avuto anima e mente di capire come la scienza, che ci dà solo gli elementi generali e comuni dei fatti e delle cose , non viene nello studio dello spirito umano a rendercene *tutto il vero*, se non è compenetrata con l'arte che intuisce il particolare, l' individuale, ciò che sfugge all'analisi e all'astrazione ». (22)

---

(21) Taine op. cit.
(22) Barzellotti op. cit,

L' arte che apparisce , nell' enunciazione teorica del Taine, come serva della scienza, qui, nel Barzellotti, ne diviene l' alleata, e più innanzi, nello stesso , diviene alla sua volta superiore alla scienza. « Qui sta la *superiorità* dell'arte, egli dice, se sia grande e vera, sulla scienza pura, quanto al comprendere la vita, il carattere, i sentimenti umani. Si può esser certi infatti che nessuno specialista, nessuno scienziato , nello stretto senso della parola, arriverà mai a scoprire una di quelle grandi verità della coscienza e dello ordine morale, che finora sono state trovate tutte dai fondatori di religioni, dai metafisici sommi, dai poeti, dagli scrittori ecc. ». (23) Non è qui il caso di discutere su queste affermazioni che hanno la loro parte di vero e di falso; osservo soltanto che il Taine non ha voluto andare tanto oltre, e si è limitato soltanto a rilevare la funzione che l' opera di arte esercita nella società, senza troppo preoccuparsi della sua posizione rispetto alla scienza e senza spingersi ad indagare nel lontano avvenire.

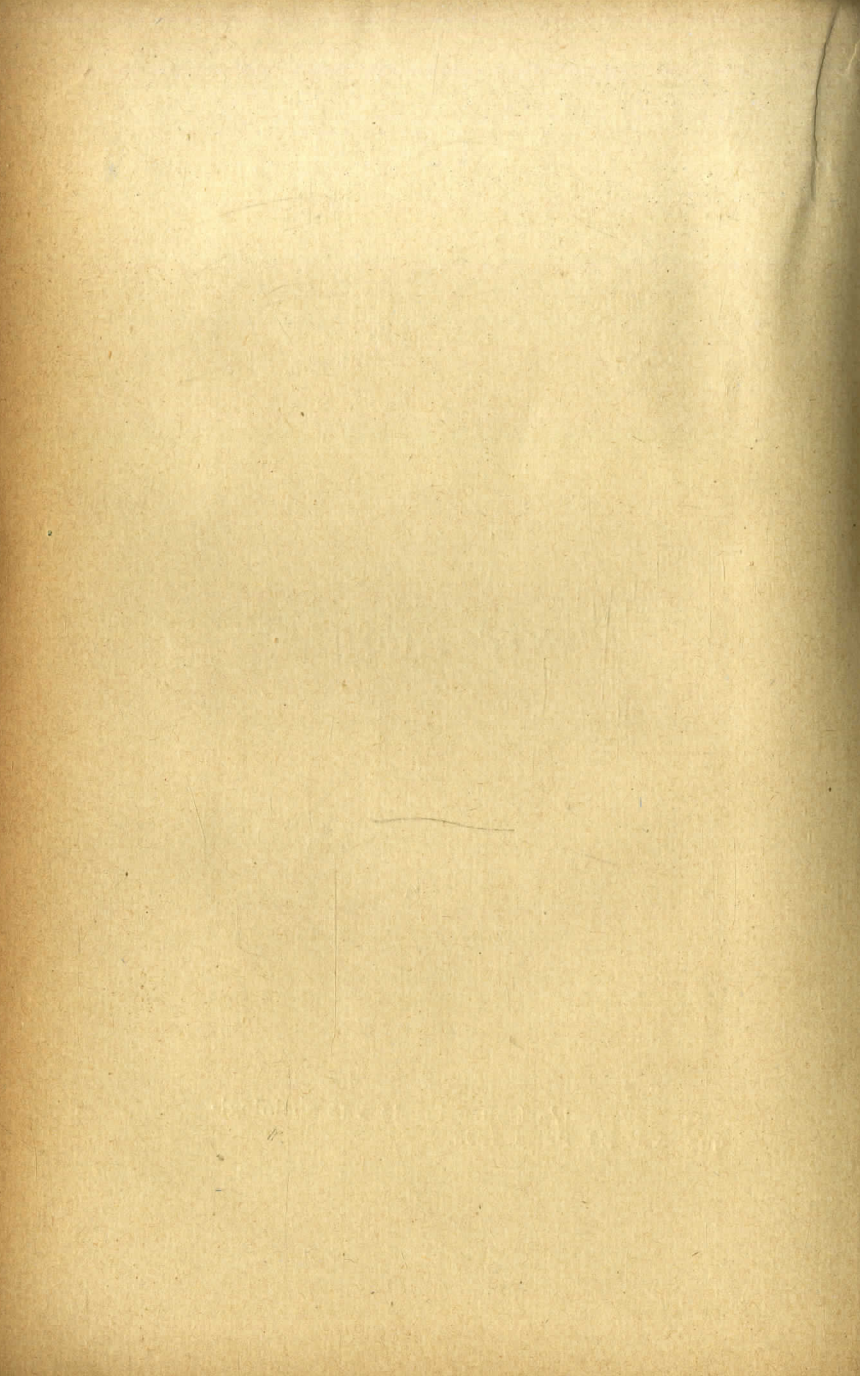
Questo è stato il compito degli scrittori venturi i quali hanno mostrato come , partendo dallo stesso punto , si possa giungere ad affermare due teorie assolutamente oppo-

(23) Barzellotti op. cit.

ste, quali sono quelle dell'arte sociologica e quella dell'arte che è destinata a scomparire dalla società, in un avvenire più o meno futuro. La prima spinge al suo massimo l' importanza e la funzione sociale dell' arte ; la altra, pur riconoscendone la funzione che in questa epoca esercita , ne preconizza la fine prodotta dal predominio che la scienza, cioè le facoltà razionali della mente umana , acquisterà completamente sull' arte , cioè sulle facoltà fantastiche ed immaginative.

III.

L'arte sociologica (1).

(1) Guyau—L'art au point de vue sociologique — 3ª Ed. Paris. 1895.

L' evoluzione delle teorie sull' importanza sociale dell'arte fa ancora un altro passo notevole coll' abbandono del positivismo del Taine per la sociologia del Guyau. Mentre il Taine considerava l' arte come una manifestazione della società e si limitava a rilevare la importanza della sua funzione sociale, il Guyau, pur conservando gli stessi criterii riguardo allo scopo dell' arte, che anche in lui è la funzione sociale, ne differisce nello studio dell'origine e dell'essenza. Egli considera tutte le diverse manifestazioni sociali come energie varie in apparenza, ma non nell'essenza, e che per vie diverse mirano tutte allo scopo, che è quello della *sinergia* sociale, cioè riunione di tutte le forze individuali verso un solo e medesimo scopo sociale.

Così la morale, la religione, la metafisica

ed in ultimo l'arte, non sono che energie sociali che, nate dalla stessa essenza, mirano tutte insieme, per vie diverse, allo scopo di far esistere la vita sociale. Ma la morale, la metafisica da sole, poichè non rappresentano che una comunione di idee o di volontà, non possono realizzare l'unione sociale per la quale si richiede una comunione di sensazioni e di sentimenti, i quali per loro natura sono atti a produrre una simpatia sociale, che è il mezzo unico e veramente potente che può assicurare la *sinergia* sociale.

Questo è lo scopo e la funzione dell'arte secondo il Guyau ed è questo il punto di vista da cui mi sono proposto di esaminare la teoria dell'arte sociologica.

La sensazione nella coscienza si esplica e costituisce l'emozione estetica. La coscienza è anch'essa una società, un' armonia dei fenomeni, degli stati diversi elementari della coscienza, forse anche delle coscienze cellulari, dalle cui vibrazioni simpatiche e solidali viene prodotta la coscienza generale. Il bello è il piacevole che favorisce e facilita la massima solidarietà e sociabilità di tutti gli elementi della nostra coscienza e per tutte le parti del nostro organismo. Il bello è insomma « un agréable plus complexe et plus conscient, plus intellectuel et plus volontai-

re ». (2) L' utile non s' identifica col bello se non quando contiene l' elemento intellettuale e non puramente sensibile.

Come la solidarietà e la simpatia delle diverse parti dell'organismo individuale costituiscono il primo grado dell' emozione estetica, così la solidarietà sociale e la simpatia universale è il principio dell'emozione estetica più complessa e più alta. Non vi è insomma per Guyau un' emozione estetica senza una emozione simpatica.

Poichè l'emozione estetica si riduce in Guyan ad una « stimulation générale et collective de la vie sous toutes ses formes conscientes », egli definisce l'arte: « un ensemble méthodique de moyens pour produire cette simulation générale et armonieuse de la vie consciente qui constitue le sentiment du beau (3)»

Il Guyau dopo aver così definito l' arte e indagato le sue origini, ne esamina l'obbietto e affronta la questione dell' estrinsecazione dell'emozione artistica nell'opera d'arte.

L'oggetto dell' arte è di imitare la vita e più specialmente la vita collettiva, collo scopo di farci simpatizzare con altre vite, e produrre così un' emozione di carattere sociale. Questo è l'oggetto più alto della vera e grande arte.

---

(2) Guyau — op. cit.

(3) Guyau — op. cit.

L' arte poi per essere la vera espressione della vita deve cercare di produrre sensazioni piacevoli e fenomeni di « induction psycologique », che mirino cioè a suscitare sentimenti più complessi di natura sociale, come ad esempio, la simpatia, la pietà ecc. per i personaggi rappresentati.

In questa rappresentazione della vita, l'arte deve obbedire a due ordini di leggi: quelle che regolano in noi « les rapports de nos représentations subjectives », criterii cioè primitivi e fondamentali, dati dal più elementare senso artistico, come, ad esempio, riproduzione della realtà senza falsarla, ecc.; quelle che regolano « les conditions objectives », le condizioni cioè in cui è possibile e si produce la vita, in altri termini, la psicologia individuale che l'autore esercita nello studio della vita delle sue creazioni.

Il Guyau cerca principalmente nell' opera d' arte l' espressione, che è appunto ciò che colla sua forza ed influenza rende possibile il raggiungimento dello scopo dell'arte. Il bello non è una pura questione di forma e di sensazione ma principalmente di espressione, espressione della realtà della vita sociale: il vero artista deve vedere e sentire le cose non come artista, ma come uomo, come essere sociale e socievole.

Questa vita che deve trasparire di sotto la

forma dell'opera d'arte, dev'essere l'espressione di idee, di sentimenti, di volontà: l'*idea* che è la condizione necessaria all' esistenza della parola e della frase, la quale senza di quella sarebbe vuota e banale; i *sentimenti* che animano e dominano ogni vita e che sono il risultato più complesso dell' organismo individuale; la *volontà* che è la ragione e il giudizio che sa cercare i fatti *significativi* ed *espressivi* della vita e condensarli nel più breve tempo e spazio, perchè l' arte dev'essere una « condensation de la réalité » una « vie concentrèe ».

Ma non basta, e il Guyau va ancora più oltre nell'esplicazione del suo concetto. L'arte per lui non resta solamente un insieme di fatti *significativi* ed *espressivi* della vita sociale, ma essa è prima di tutto un insieme di mezzi suggestivi: la grande, la vera arte per Guyau è l' arte che evoca, che suggestiona: « ce qu'il dit emprunte souvent sa principal valeur à ce qu' il ne dit pas, mais suggère, fait penser et sentir (4) ».

Lo scopo ultimo dell' arte, dunque, è di provocare la sîmpatia, e la prima condizione per destare tale sentimento è che il personag- rappresentato sia vivo e sia animato da sentimenti che noi possiamo comprendere e che

(4) Guyau — op. cit.

sieno in noi stessi potenti. Così, ad esempio, noi possiamo ammirare un personaggio che pel suo carattere ci ripugni, quando dimostri anche nel male un' energia, un' attività che ci rivela una grande intensità di vita.

Ma la vita è l' individualità, quindi non si simpatizza che con ciò che è o sembra individuale. E ciò è confermato dall'arte di tutti i tempi colla creazione dei *tipi*, che sono individui reali e simbolici ad un tempo, rappresentazione individuale e tipica di un complesso di vizii e di virtù umane, di un uomo di un' epoca in una data società: essi riassumono quel che v' è di più generale nel carattere umano: sono quindi universali e sociali, e perciò duraturi. L' arte dunque deve dare alle sue creazioni il marchio dell' individualità perchè consegua il suo grande e precipuo scopo, e la formula in cui può racchiudersi con un' ultima frase tutta la teoria del Guyau, considerata nelle sue linee essenziali, è, secondo me: *la grande arte è il mezzo che dalla simpatia individuale c' innalza alla simpatia sociale.*

✢

Anche il Guyau non può nella sua opera esimersi di affrontare e risolvere secondo il suo punto di vista la questione del genio in rapporto alla società. E naturalmente comin-

cia dal criticare la teoria del Taine, come la prima che fu formulata su tale argomento, ponendola a riscontro della teoria dell'Hennequin, che è addirittura l'opposta. Non è il caso qui di riprendere tale questione già da me lungamente trattata (5) e risoluta, senza saperlo, nello stesso senso del Guyau. Pel Guyau il genio artistico non è quello del Taine, cioè prodotto della società, nè quello dell'Hennequin, cioè creatore dell'epoca e del suo clima storico, ma è un potere di sociabilità, e i suoi caratteri sono la potenza dell'immaginazione e quelli del sentimento della simpatia e della sociabilità. Ha il genio la facoltà di sdoppiarsi e immedesimarsi nella propria epoca perdendo così la personalità volgare e acquistandone una più alta e più sublime; ha cioè. come gli scienziati avevano già da molto tempo dimostrato, la facoltà della doppia personalità. Il genio e la società hanno un' azione reciproca.

Osserverò da ultimo, e soltanto in via incidentale, che le teorie del Guyau poi, applicate alla critica d' arte, portano alla critica estetica, ed alla sola critica delle bellezze, che il Brunetière, secondo me con ragione, ha chiamato sterile.

---

(5) Squillace—Zola e Nordau. Cap. 1° Napoli 1897 ed anche V. il 1° Cap. di questo saggio.

+

Nella storia delle teorie estetiche quale è il vero posto che occupa il Guyau?

Il Boirac distingue nell' estetica tre epoche: estetica dell' ideale (Platone) ; estetica delle percezioni (Kant); estetica fondata sul principio della simpatia sociale (Guyau).

Il Fouillée (6) invece crede più esatta la distinzione delle tre epoche in metafisica, psicologica e fisiologica, e sociologica.

La differenza fra queste due classificazioni è soltanto di nomi e non mi sembrano certo perfette, perchè se esse comprendono le teorie estetiche da Platone e Aristotele fino alla scuola scozzese, tedesca, inglese ed ecclettica spiritualista , fanno poi un passaggio troppo rapido ed ingiustificato alla teoria sociologica del Guyau, ponendola subito dopo le teorie di Kant e di Spencer. Il Fouillée anzi crede che questa teoria del Guyau sia una reazione vera e propria alle teorie della scuola tedesca ed inglese, perchè, dopo avere accennato a quelle, soggiunge : « Tel était l' etat de la question quand parurent d'abord, les *Problèmes de l'esthétique contemporaine* , puis l'*Art au point de vue sociologique* ». Ma il Taine pel Boirac

(6) Nota a piè dell' Introduzione da lui scritta al libro del Guyau. *L'art au point de vue sociologique.*

(7) Fouillée l. c.

e il Fouillée quando ha esistito? Certamente egli non intuì l'arte sociologica fondata sulla simpatia sociale che mira alla sinergia, ma fu lui appunto che dopo le teorie estetiche ideali e metafisiche, per cui l'arte era scopo a sè stessa ed un puro giuoco delle facoltà rappresentative, fu lui appunto, che seppe concepire pel primo l' arte come una manifestazione sociale, rilevandone la influenza nella società, fino allora non compresa, dando così all'arte la prima teoria veramente scientifica.

L' opera del Taine può veramente considerarsi come una reazione alle scuole estetiche fino allora imperanti nell' arte, e nello stesso tempo come precorritrice di questa nuova teoria estetica sociologica, che io non saprei concepire edificata su altre basi. Senza dubbio il Guyau ha colle sue teorie combattuto quelle estetiche alle sue contrarie: egli non poteva certo, nè doveva trascurare dottrine, che, quantunque antichissime, pel valore delle conseguenze che ne trasse la scuola inglese, hanno ancora oggi una notevole importanza; ma sarebbe difficile ed assurdo poter concepire un intero edificio scientifico costruito sulla essenza ed importanza sociologica dell'arte senza almeno riconoscere un'inevitabile evoluzione che dall'estetica pura all'arte sociologica ci doveva

essere e ci fu, rappresentata dalla concezione positiva dell'arte con funzione sociale.

Perciò a me parve più comprensiva e quindi più completa la mia classificazione, basata non su criterii puramente estetici, ma sul criterio dell'importanza dell'arte nella società, e che comprende anch'essa tre epoche. L'epoca de *l' arte per l'arte* in cui si racchiudono tutte le teorie idealiste, metafisiche e spiritualiste, in cui l'arte, più o meno diversamente concepita nella sua essenza, mirava sempre allo scopo del giuoco delle facoltà rappresentative, e quindi di inutilità sociale; nell' epoca de *l' arte sociale*, in cui dalla estetica pura si passò alla concezione positivista dell'arte con funzione sociale; nell'epoca da *l'arte sociologica* in cui allo studio dello scopo vi si aggiunse lo studio dell' essenza dell' arte dal punto di vista sociologico.

In ultima analisi, la differenza tra la teoria dell'arte sociale e dell' arte sociologica sta in questo, che, mentre la prima si era limitata a rilevare la funzione e la importanza dell'arte nella società, l'altra ha cercato di spiegare le ragioni per cui l'arte può ed ha esercitato tale influenza.

Questo è, secondo me, il vero valore e il significato delle teorie del Guyau e il posto che ad esse compete nell' evoluzione delle teorie estetiche.

IV.

L'arte de l'avvenire

IPOTESI DEL PASSATO: *Boscowich*, *Algarotti*, *Andres* — TEORIA DELLA SCUOLA EVOLUZIONISTA INGLESE: *Herbert Spencer*—ECCLETISMO: *Max Mordau*—TEORIA SOCIOLOGICA: *I. M. Guyau*—TEORIA SOCIALISTA BELGA: *Jules Destrèe*—SCIENZA ED ARTE.

Soltanto nei tempi modernissimi, in cui l' indagine critica si è tanto assiduamente esercitata nell'esame del problema dello scopo dell'arte, sviscerandolo nella sua più profonda essenza e riguardandolo da ogni suo più nascosto aspetto, si è sentito nascere il bisogno di spingere più in là lo sguardo, dal noto verso l' ignoto, dal presente all'avvenire, dall'arte qual' è oggi all'arte quale dovrebbe essere domani. Ecco così sorte le teorie sull' arte dell'avvenire.

Fin da tempi da noi abbastanza remoti si era tentato da pochi studiosi di stabilire una legge di progresso, più o meno metafisica ed empirica, da applicarsi anche alle manifestazioni artistiche e letterarie; ma esse non furono più che ipotesi da dilettanti, senza nessun valore e prive di ogni apprezzabile conseguenza e significato.

Il padre gesuita Andres, spagnuolo, in una sua vasta e diligente opera (1) ci ha voluto tramandare quelle ipotesi, aggiungendovi la sua opinione, che, sebbene basata su criterii di semplice buon senso, è la più logica e la più ammessibile, almeno per quei tempi.

Le ipotesi sono due, una del Boscowich e l'altra dell'Algarotti; scienziato il primo, letterato il secondo; ma ambedue si basano su figure geometriche per spiegare il loro assunto.

Pel Boscowich la letteratura percorre il cammino di una curva assintota, la quale si scosta dalla retta ad un certo punto, ma volendo oltre certi limiti innalzarsi, comincia invece a discendere, per poi risalire e ridiscendere di nuovo per l'eternità, alternandosi continuamente dallo stato di perfezione a quello di decadenza.

Per l' Algarotti invece il cammino della letteratura è quello di una iperbole, e può anche essere espresso « da qualunque altra curva che va all'assintoto, come dice l'Algarotti stesso; ed i tempi che uno vi spende nel farli (i progressi), verranno ad essere espressi dalle abscisse della medesima curva.

---

(1) Andres — Dell' origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura — Ed. italiana. Napoli 1836, vol. 1° pag. 348.

Da principio essa si serra rapidamente addosso all'assintoto, ma, in progresso, corre un lunghissimo spazio prima di accostarvisi quanto è un tantino, e non arriva a toccarlo se non in tempo infinito ».

L' Andres, dopo aver detto che la storia della letteratura dimostra false le due ipotesi dell'Algarotti e del Boscowich, perchè i progressi della letteratura non procedono nè per assintoto nè per iperbole, espone la sua opinione. Secondo lui l'arte va sempre verso la perfezione, e qui appare, sebbene non molto chiaramente, l' elemento della fede cristiana che l'Andres, da buon gesuita, doveva adoperare e spiegare i fenomeni sociali, e anche letterarii.

Egli dice che si è visto, che la letteratura, quantunque certe volte portata a grandissima elevatezza, pure in seguito è stata suscettibile di avanzamento. Ad esempio nella pittura « con Raffaello sembrava l'arte condotta alla sua perfezione; venne poi il Tiziano e le recò maggior bellezza nel colorito, venne il Correggio e seppe trovare una finezza ed un gusto nel chiaroscuro, di cui non avevano idea nè Raffaello, nè Tiziano. Se poi la pittura decadde dall'eccellenza acquistatasi, non dovrà attribuirsi questo decadimento all'avere voluto quei che vennero dopo aggiungere nuove bellezze e nuovi ornamenti, ma al non aver sa-

puto ritrovarli quali si convenivano realmente...... Sembrava la tragedia levata al più alto grado del suo splendore per opera di Corneille e di Racine; il Voltaire e il Maffei cercarono di abbellirla di nuovi ornamenti senza perciò macchiarla di altri difetti » (2).

L'Andres insomma ammette che ci sieno nel progresso della letteratura decadenza e splendori, costantemente alternantisi, ma che mirino, come ultimo scopo, al progresso continuo, alla perfezione. E , basandosi poi sulla storia delle vicende della letteratura, ammette l'ipotesi dell'assintoto, semplicemente per esprimere « l' accrescimento e la decadenza delle lettere; imperocchè nè sono mai decadute a tal segno, che scancellata ne fosse ogni traccia e spento ogni lume, onde non potessero venire più al basso ; nè , al contrario , sono mai salite tanto alto , che non più restasse ad ascendere; nè sarà mai da sperarsi che i progressi dei nostri posteri sieno capaci di giungere a quel punto, oltre il quale non più si possa salire, senza pericolo manifesto di rovinosa caduta » (3).

✣

Forse il primo che dalle sue teorie sull'arte del presente trasse un prognostico per l'arte dell' avvenire fu Herbert Spencer colle sue teorie evoluzioniste.

---

(2) Andres—O. C.
(3) Andres—O. C.

Già io ebbi occasione di esaminare la teoria dello Spèncer in rapporto allo scopo dell' arte nella società, (4) ma qui è utile aggiungere qualche altra considerazione.

La definizione dell'arte dello Spencer, per cui il bello non è che l'utile che ha cessato di esser tale ed è divenuto un ornamento, è troppo ristretta ed esclude una gran parte di produzione artistica che si basa appunto sulla riproduzione della vita attuale. Certo il bello non è l' utile, come l' utile non è il bello, ma io sono dell' opinione del Guyau che il bello e l'utile, cioè, non sempre ed assolutamente si debbono escludere a vicenda. Infatti, per ricorrere ad un esempio pedestre ed evidente, un' abitazione ehe sia esteticamente piacevole, cioè bella, può essere utilissima per le grandi comodità; e ciò certamente non esclude, anzi fa apprezzare maggiormente, il bello. Inoltre, tale sentimento del bello, in questo caso è un sentimento interessato, che proviene appunto dalla soddisfazione dell'organismo di trovarsi nelle condizioni più favorevoli possibili alla sua esistenza, e quindi al fine della vita; lo scopo dunque è sociologico. Del resto, dopo quanto ha scritto il

---

(4) Cap. I.—*L'arte per l'arte*, di questo saggio.

Guyau in contrario alle teorie Spenceriane, non è qui il caso di più intrattenersi (5).

Ed ora possiamo venire alla teoria particolare sull'arte dell'avvenire.—L'arte si fonda su sentimenri altruistici e sulla simpatia, che, per nascere e svilupparsi, richiedono le attività superflue dell'organismo. E poichè le attività superflue si potranno avere col maggior progresso dell'umanità, l'avvenire dell'arte sarà migliore del presente. « Les activités, en général, jouent un rôle de plus en plus considérable dans la vie humaine, à mesure que l'évolution avancera. Une économisation plus grande d'énergie, résultante de la supériorité de l'organisation, aura dans l'avenir des effets semblables à ceux qu'elle a eu dans le passé..... Un excédant croissant d'énergie, fera naître une proportion croissante d'activités et de plaisirs esthêtique ; et tandis que les formes de l'art seront telles, qu'elles, fourniront un exercice agréable aux facultés les plus simples, elle feront appel, en même temps, à un plus haut degré que maintenant, aux émotions les plus élévées » (6). Ma anche rivolgendosi alle emozioni più elevate,

(5) V. Guyau— L'art au point de vue sociologique, e più specialmente: Problèmes de l'esthetique contemporaine.

(6) Spencer — Essais de politique, d'esthètique et de morale. Trad. francese.

l'arte resta sempre un giuoco delle nostre attività superflue, e perciò senza importanza sociale.

I criterii dello Spencer, in fatto di estetica, sono unilaterali, perchè mi pare che si basino sullo studio dell'organismo umano e più sull' evoluzione soggettiva dell'uomo, anzichè sulla evoluzione di tutta la società o sui rapporti dell'uomo e del sentimento estetico colla società.

+

Lo stesso criterio dell' evoluzione che allo Spencer fa concludere per un migliore e più importante avvenire dell' arte, porge ad altri una soluzione del tutto opposta. E' questa una teoria che io vorrei chiamare ecclettica, perchè, mentre per spiegare l'origine e, in parte, l'evoluzione dell'opera d'arte, si serve dei dati della psicofisiologia e dell' evoluzione, come fa lo Spencer; dall'altra ammette con Taine l' importanza attuale e la funzione sociale dell'arte; e, in ultimo, considerando che l'arte è un giuoco, e che il giuoco è più adatto e necessario all' infanzia che all'età matura, ne pronostica una certa, se non prossima, fine.

Il rappresentante principale di questo nuovo indirizzo, a me pare che sia Max Nordau. Lo Spencer ha più riguardo allo sviluppo e all'evoluzione del sentimento estetico nell'organismo umano, e il Nordau, invece, nella

società ; e da qui credo derivi tutta la differenza delle conseguenze a cui pervengono, addirittura opposte, pur partendo dagli stessi principii.

Per giudicare dell' importanza dell' arte, il Nordau comincia dal ritenere che la specie valuta le singole attività a seconda dell'utile che esse rendono alla totalità, e che, essendo il discernimento il compito più importante della mente umana nella società, la scienza dovrebbe essere la principale, se non la sola, attività intellettuale degna di profonda venerazione.

Ma l'arte ha una importanza in quanto essa può essere fonte di sapere; e può esser tale in diversi modi: col costringere i centri superiori a fermare l'attenzione sulla causa dell' emozione e sui conseguenti fenomeni, coll' intuire e rappresentare chiaramente la parte sostanziale delle cose. Inoltre « l'arte è l'unico barlume, quantunque debole e incerto, che rischiara le oscurità dell'avvenire e ci dà per lo meno un' idea nebulosa dei tratti e del carattere del nostro ulteriore sviluppo organico (7) » perchè « ogni adattamento, vale a dire ogni mutamento della forma e dell'attività degli organi, é preceduto da un' idea di

(7, 8, 9) Nordau—Degenerazione. 2ª Ed. it. Torino 1896, pag. 363-364.

un tal mutamento. Di essa devesi anzitutto provare la necessità e il desiderio; poi si elabora il concetto dell' idea nei centri nervosi superiori o supremi, e, da ultimo, l' organismo fa ogni sforzo per realizzare il concetto dell' idea (8) » e questo è il suo ideale il quale non è che « il concetto del futuro sviluppo organico allo scopo di un migliore adattamento (9) ». Ora l' ideale si sviluppa negli individui più perfetti più presto e meglio che nella massa, e l'artista lo rappresenta nella sua opera, prima che la specie possa realizzarlo: è in questo senso che l'arte divina il futuro, quantunque in modo incerto ed oscuro, mentre la scienza, più sicura e più certa, si appaga del presente.

Scopo ultimo di quest' arte è di servir di mezzo all' umanità moderna per arrivare alla vita integrale, nei tempi attuali di progresso in cui la specializzazione e la divisione del lavoro hanno ridotto a puri meccanismi la più gran parte degli uomini civili. L'arte deve elevare l'uomo dalla sfera dell' industrialismo in una sfera superiore, deve completarlo, renderlo libero ed universale, in comunione con tutta la specie, deve insomma far ridiventare l' uomo la creatura umana « che vive della vita generale, che gode della terra e del cielo,

e di tutta la grandezza delle anime e dei cuori più elevati (10) ».

Nordau nel considerare l'avvenire dell' arte mi pare che distingua fra un avvenire più o meno prossimo e un tempo molto più lontano. « La funzione dell'arte nella società moderna e futura, egli dice, è di rendere libero il prigioniero del mestiere speciale e di far ritrovare all'essere degradato al livello di una piccola ruota di macchina, la sua dignità nmana (11) ».

Quanto all'avvenire più lontano egli afferma che l'arte è destinata a scomparire. Ma allora la facoltà divinatrice ed integratrice, che egli, come abbiamo visto, ha attribuito all'arte, non è per i tempi lontani ed incerti, ma per il presente e, tutt'al più, pel prossimo avvenire? Giacchè egli dice che rinunzia a pigliare di mira un' epoca troppo lontana, perchè allora potrebbe mostrare facilmente come in quei tempi l' arte e la letteratura occuperanno un piccolissimo posto nella vita intellettuale. « La psicologia c' insegna che l'evoluzione mentale passa dall' impulso al discernimento, dall' emozione al giudizio, dalla nebulosa associazione delle idee a quella re-

(10) Nordau—La funzione sociale de l' arte. Torino 1897, pag. 40, 44.

(11) Nordau — La funzione sociale dell'arte, pag. 41.

golare. La foga dei pensieri viene sostituita dall' attenzione; l' estro dalla volontà diretta del raziocinio. L' osservazione vince quindi sempre più l' immaginazione...... D'altro lato poi, la strada fin qui percorsa dalla civiltà ci dà un' idea della sorte riservata in un avvenire molto lontano all' arte e alla letteratura (12) ».

Conclude : l' arte dell' avvenire non avrà forme nuove perchè esse sono dovute alla costituzione dell' umano pensiero e solo con questo potrebbero mutare ; l' evoluzione riguarda solo l' esteriorità e non l' essenza. « L'arte dell'avvenire non sarà romantica, né verista, nè soltanto individualista, » ma dovrà soddisfare, allora come adesso, le inclinazioni o tendenze comuni per mezzo di sensazioni piacevoli che son date dalla varietà, dall'immaginazione, e soprattutto, dalla simpatia che deve destare il contenuto dell'opera d'arte.

« Le opere che sanno mostrare la dignità e la bellezza del lavoro semplice, la vita della folla; le opere che sono una santificazione del lavoro e un' apoteosî delle tragedie e degli idillii, di tutte le sensazioni, ora dolci ora aspre della vita generale; quelle opere sole, io credo, rappresentano il tipo dell'arte futura.... L'arte del futuro non sarà una meschina

(12) Nordau—Degenerazione pag. 550.

cappella, ma una cattedrale immensa, capace di contenere l'umanità tutta intera. » (13)

Qui. come si vede, si avvicina alla teoria dell' arte sociologica ponendo come scopo della vera e grande arte la simpatia sociale che essa dev' essere in grado di destare col suo contenuto. E mentre è contrario all'opinione del Rénan per cui l' arte è destinata a scomparire, essendo a poco a poco scomparse le forme principali di esse, confondendo la forma coll'essenza che permane immutata a traverso gli esterni cambiamenti; in altro luogo, invece, mostra di avvicinarsi allo stesso scrittore, là dove predice, per ragioni fisiologiche, la fine dell'arte.

Egli pone l'arte in rapporto alla bellezza e al culto della bellezza, e quindi, vedendo la degenerazione fisica della razza, e la tendenza ad aumentare la forza del cervello e del sistema nervoso a discapito del sistema muscolare, ne deduce che l'arte non potrà più sussistere quando questa evoluzione sarà compiuta, quando cioè la bellezza fisica del corpo sarà distrutta.

Ognuno vede la unilateralità e la deficienza di questa teoria, e, certo, il Rénan doveva pensare alle sole arti plastiche che ricevono

(13) Nordau—La funzione sociale dell' arte, pag. 44, 45.

direttamente ispirazione dalla natura, e più dall'organismo umano. Ma qui anche in questo caso siamo nella solita questione della forma dell' arte che si confonde coll' essenza. Del resto il Guyau risponde benissimo che, pure ammettendo che questa teoria sia vera in tutto, crede però che l'aumento del sistema nervoso del cervello apporti una maggiore intelligenza, e siccome i fenomeni del cervello sono, secondo inconfutabili risultati, in stretto rapporto coi lineamenti del viso, questi avranno per ciò in questi casi, più espressione e quindi più bellezza, poichè pel Guyau l' espressione è il fattore principale della bellezza. Esisterà quindi sempre una bellezza che servirà d'argomento all'opera d'arte. Mentre gli antichi ammiravano la bellezza fisica, noi, e quelli dell'avvenire ancor più, ammiriamo la bellezza intellettuale: « les anciens ont connu surtout la *statique* de l'art; il reste à l'art moderne, avec le mouvement et l'expression, ce que nous appellons la *dynamique* de l'art ». (14)

✣

Una teoria completa e più omogenea, in rapporto armonico coi tempi moderni, è quella del Guyau sull'arte sociologica, che, partendo dal principio che l'arte non è altro che

(14) Guyau — Problèmes de l'esthétique.

una energia sociale pari a tutte le altre che si esplicano nella società, ne deduce logicamente e rigorosamente le necessarie conseguenze. Per Guyau l'energia estetica consiste in gran parte in un complesso di desiderii che tendono a realizzarsi; la vita è lo scopo dell'arte. Il bello si riduce alla piena coscienza della vita stessa, che comprende anche la idea di ciò che è necessario alla vita, e deriva dal bisogno del desiderio soddisfatto, del buono, dell'utile.

La teoria che recentemente hanno voluto mettere avanti i socialisti coll' intento lodevole di sfatare vecchi e vieti pregiudizii, non è secondo me che un seguito che discende direttamente dalla teoria del Guyau, anzi non è altro che il compimento di quella, perchè, mentre il Guyau nell'enunciare la sua teoria mira più a teorizzare e ad abbattere le teorie contrarie preesistenti; la scuola socialista, considera a preferenza il lato pratico della questione, completando così felicemente la teoria sociologica.

Appunto perchè queste teorie sono parti che a vicenda si completano, è difficile farne una trattazione divisa e speciale, avendo esse molti punti di contatto.

La prima questione dunque che ci si presenta è questa: l' arte per sua natura è aristocratica, e poichè la società umana tende

alla democrazia, essa per tal ragione non potrà più sussistere. Il Guyau invece distingue l'arte in aristocratica e democratica, perchè sotto questa duplice forma ha sempre esistito; e l' arte democratica, che si rivolge alle menti meno colte e perciò si mostra con forma diversa e meno perfetta, non è che il primo gradino di quella scala che arriva all'arte vera e grande, da alcuni detta aristocratica, Del resto la storia mostra che l'arte, colle sue variazioni, è in relazione colla vita sociale e colle sue evoluzioni, e ciò finora non ci autorizza ad argomentarne la decadenza o il progresso. E il progresso in generale per un essere senziente, secondo il Guyau, consiste nel potere provare sensazioni ed emozioni nuove, senza cessare di essere sensibile alle grandi e vere emozioni prima provate, e ciò si ottiene coll'arte; e conclude, col suo stile imaginoso, per mostrare le modificazioni delle forme, ma la permanenza dell'essenza dell'arte: « Les grandes oeuvres d'art s'élèvent les unes à côté des autres, comme des hautes cimes, sans jamais pouvoir écraser et recouvrir celles qui se sont dressèes les premières ».

Abbattuto questo pregiudizio, sorge la scuola socialista belga. Essa è degna di tutta la nostra simpatia e considerazione, perchè, mentre i socialisti di tutto il mondo, finora sembravano dar troppo ragione a tutti quelli che

andavano continuamente ripetendo essere il socialismo non altro che una questione economica; soltanto i socialisti belga, almeno per i primi, hanno compreso che ottenere miglioramenti materiali è bene, ma è insufficiente, perchè, se si vuole ottenere la Rivoluzione sociale, occorre preparare la trasformazione morale e intellettuale, non solo economica, della società, e che a ciò è utile la potenza suprema dell'arte, che è « une des plus nobles forces sociales, l'un des plus éclatants modes de la libre expansion de la personnalité humaine » (15).

Non sono d'accordo però col Destrée quando cerca di combattere la prevenzione ingiustificata che gli artisti hanno contro il socialismo, perchè egli dice che l'arte per estrinsecarsi ha bisogno di un'assoluta libertà, che si potrà avere più facilmente con uno stato collettivista. Il Destrèe qui intende evidentemente parlare della libertà politica delle di-

---

(15) Jules Destrée — Art et socialisme — Il Destrée è stato il primo socialista belga che sia insorto a combattere contro i pregiudizii dell'arte aristocratica e che abbia presentato una teoria dell'arte socialista. Prima di lui un inglese, William Morris, aveva trattato dell' arte in rapporto al socialismo ma da un punto di vista esclusivamente tecnico (*Art and socialism-Londra 1884*)

verse forme di governo, e il suo ragionamento in questo caso è contraddetto dalla storia, la quale ci mostra un fenomeno, abbastanza singolare a prima vista, in tutti i tempi, che cioè, spesso la più grande e superba fioritura artistica, va di pari passo colla più profonda corruzione ed abbiezione politica. E basterebbe per tutti, il solo esempio del cinquecento italiano.

Se poi il Destrée avesse nel suo pensiero voluto significare, che l'arte, per esplicarsi e rifulgere intieramente, ha bisogno della libertà che produce indipendenza materiale, esclusivamente materiale, dalle necessità primitive ed indispensabili all' esistenza; egli ha pienamente ragione ed in ciò é d'accordo anche col Guyau, il quale nondimeno dichiara esplicitamente che la forma di governo non influisce sulla manifestazione del genio artistico.

Ad ogni modo è evidente, e qui son d'accordo col Destrée, che l' arte in una società collettivista sarà più universale, perchè, a misura che le leggi protettrici dei poveri avranno assicurato a questi il benessere materiale, i bisogni intellettuali cresceranno, e tutti, anche nei più piccoli consorzii umani e civili, potranno gustare i piaceri dell' arte e della

scienza. (16) E' questa funzione dell'arte nella società del tutto simile a quella della funzione integrale dell'arte già svolta dal Nordau (17).

+

All' infuori di ogni scuola o teoria speciale, ma degna di esser presa in considerazione è la questione dell' antagonismo esistente tra l'arte e la scienza, a cui ognuno, che nei nostri tempi abbia rivolto la sua attenzione all'avvenire dell'arte, ha portato il suo contributo. Finora sembrava che in tale tenzone avessero riportata la palma gli scienziati, i quali, facendo sfoggio di dialettica e basandosi sulla teoria dell'evoluzione da tutti variamente interpretata, erano riusciti a dare apparenza di verità e di serietà alle loro conclusioni. Era necessario che sorgesse un'artista, filosofo e scienziato, che, con ragioni egualmente scientifiche, abbattesse quell'erroneo convincimento. Questi fu il Guyau, (18) che all' Hartmann, il quale asserisce che il regno della scienza succederà al regno della leggenda e delle religioni, risponde che la scienza

---

(16) Destrée—Préoccupations intellectuelles, esthétiques et morales du Parti socialiste Belge — Paris 1897 — Un'estetica dell'arte socialista ci è data da *Edmond Picard*: La socialisation de l'Art. Ed. Larcier. Bruxelles.
(17) Nordau—La funzione sociale dell'arte.
(18) Guyau — Problèmes de l'esthétique.

tende per sua natura ad astrarre dalle cose che osserva la propria personalità, ma il cuore umano è una parte essenziale del mondo; fra di esso e le cose deve esistere un'armonia, ed ha quindi la stessa importanza della scienza: un sentimento vale tanto, quanto una precezione. « Ce n' est pas seulement la chose vue (egli dice) qui a une valeur objective, c' est l' oeil même qui voit, » ed appoggia la sua opinione colle parole di Matthew Arnold: « La poésie, comme la science, est un interprétation du mond ; mais les interprétations de la science ne nous donneront jamais ce sens intime des choses, que nous donnent les interprétations de la poésie, car elles s'adressent à une faculté limitée, non à l' homme entier; voilà pourquoi la poésie ne peut périr ».

La poesia, l' arte trova le sue radici nel bisogno di mistero e dell' ignoto dell' immaginazione umana, che è una forma del desiderio di conoscere, secondo il Guyau : la scienza può certamente distruggere questo mistero, e quindi la poesia; ma vi sono misteri, come ad esempio il mistero metafisico sull'origine e la destinazione del mondo, che mai saranno svelati, e perciò la poesia non potrà perire.

Il Guyau poi riconosce anch'egli la potenza intuitiva dell' arte, in ciò superiore alla

scienza, e afferma ciò basandosi sulla storia che ci mostra come la poesia abbia avuto grande influenza nel far conoscere i costumi, le civiltà passate meglio della scienza, e come l'arte abbia saputo intuire, in certe epoche, meravigliosamente l'avvenire, sebbene in formule vaghe ma profonde che più tardi divennero realtà. La ragione scientifica di questa facoltà dell'arte ce l'ha mostrata sinteticamente e chiaramente il Nordau ed io l'ho osservato in questo stesso saggio a proposito della teoria avvenirista artistica dello stesso Nordau.

Non vi è inoltre antagonismo fra lo spirito scientifico e l'istinto del genio artistico, perchè il genio che è istinto creatore, e non sparirà per nessun progresso della ragione e dell'intelligenza, è necessario tanto alla divinazione artistica, come a quella scientifica.

Così pure non esiste, come vorrebbe Stuart Mill, antagonismo tra lo spirito scientifico e il sentimento, perchè questi sono gli eccitatori e fecondatori dell'istinto del genio. L'evoluzione dei sentimenti umani ci mostra come i sentimenti, dapprima spontanei e irriflessi, mirino a divenire gradatamente coscienti e riflessi; il sentimento s'intellettualizza e non resta estraneo ai progressi della scienza, perchè essi hanno sempre delle conseguenze filosofiche e morali.

L'arte infatti, la vera e grande arte, va divenendo sempre più scientifica e filosofica, pur restando vera e propria arte, perchè la realtà precipita è trasformata dalla mente, e, tanto più sarà potente questa trasformazione, quanto più la mente é originale, quindi larga, sistematica, filosofica.

+

Senza fare un'aperta ed esplicita professione di fede, da tutto questo saggio, io credo emerga facile la mia piena adesione alla teoria dell' arte sociologica del Guyau, come quella che, più in armonia coi tempi nuovi, ha cercato, anzi, secondo me, pienamente spiegato lo scopo dell'arte, ed ha intuito esattamente e scientificamente dimostrato l' avvenire dell'arte, che la coscienza comune, prescindendo da ogni argomentazione più o meno artificiosa o scientifica, sempre ha considerato come una delle tante forze sociali che nasce, si svolge e progredisce colle stesse leggi delle altre energie, e, come quelle, può sempre trasformarsi, ma mai perire.

E qui, senz'altro, col Guyau stesso, sento di poter concludere pronosticando che in tempi più o meno lontani nell' avvenire, si potrà ritornare allo stato dello scibile primitivo, cioè sarà possibile la riunione dell' originalità poetica colla ispirazione della scienza e della filosofia, perchè il poeta è stato e sarà

sempre un creatore di idee e di sentimenti; la scienza d'altra parte colle sue larghe vedute, coi suoi enigmi dell'uomo e del mondo, dà un'attrattiva indefinibile ed eterna, ed alimenta l'immaginazione.

E' questa, aggiungo io, l'eterna evoluzione naturale di tutte le cose; partono dall'unità per giungere all'unità, ma l'unità del principio è tale per mancanza di elementi e di progresso, l'unità della fine invece per l'identità delle leggi e delle manifestazioni della vita e del mondo che la mente umana è riuscita a scoprire e a dimostrare nel monismo filosofico.

INDICE